وللفن ترف أيضاً

الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

الاحتفالية السينمائية، في ذاتها، دعوة للابتهاج، شأنها شأن الاحتفاليات ذات الطابع الأدبي أو الفني، فالابداع تصعيد للفرحة الكامنة في الأعماق، والفرحة تكبر، دائماً، مع الكثرة، مادام الانسان، في كل تجلياته النفسية، يحتاج الى الآخر، إلى الآخرين، ومن النادر أن يبتهج الانسان بنفسه، مع نفسه فقط، الا اذا كان انطوائياً، يبني عالماً غريباً في انطوائيته، يشكل ظاهرة انغلاقية، بأربعة جدران وسقف، يدور في فراغها على محور واحد، هو محور ذاتيته المحضة، في انعزالها عن الجماعة، ومايولد هذا الانعزال من هم وغم

٭ كلمة السيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة، في حفل اختتام مهرجان دمشق السينمائي العاشر.

ونكد مرضي، يتطور، اذا لم تكن ثمة إرادة في الشفاء، الى اختلال في البنية التوازنية، لا سبيل الى الخلاص منه الا بالتغلب عليه.

الفرحة، تكون اذن، في الاحتفالية الجماعية أو لاتكون، ومع جمعكم الكريم، كانت احتفاليتنا غامرة الفرحة، وفي مجال السينما، خصوصاً، هذه التي هي أم الفنون، وقد عشنا معاً هذه الفرحة في كل أبعادها، واستفدنا من هذه الأبعاد جميعاً، وهذه، في المحصلة، النتائج المرجوة، والزاد الذي نتزود به في رحلة الأخذ والعطاء، مابين مهرجان ومهرجان، وإبداع وإبداع، بعضه الى النتاج السينمائي العربي، وبعضه الى النتاج الآسيوي والأوروبي، وبعضه الثالث الى نتاج أمريكا اللاتينية، وجماع هذه النتاجات يمنحنا الفرصة لأن نرى صورنا في مرآة غيرنا، وأن نقارن مابين رؤانا ورؤى سوانا، في الأفلام، في الندوات، في الحوارات، وكذلك في الكتب والدفاتر التي تتوفر لنا من خلال مهرجان يقام على اسم الثقافة وحدها، وهذا حسبنا كي نكون في القاطفين الثمرتين معاً: ثمرة المتعة وثمرة المعرفة.

ان الوحدة الضرورية للابداع، لاتماثل الوحدة النفسية الانغلاقية، التي ندور معها حول نقطة مركزية عصابية، كما هي الحال في الحلقة المفرغة، وقد تكلمنا على أهمية توفر وسائل الانتاج السينمائي بخاصة، والانتاج الفني بعامة، وكلا الانتاجين يتطلب الفكرة التي تنمو كالبذرة، وفي سعينا الى تكوين هذه الفكرة، وتطويرها الى حدث، ثم بسط هذا الحدث في سيناريو، يحتاج السينمائي الى شيء من ترف، ونحن، في وضعنا السينمائي الراهن، لانتطلع الى هذا الترف الذي هو، بالنسبة الينا، من الكماليّات، وانما نتطلع الى الكفاف الذي يتيح لنا أن نتأمل، أن نفكر، وأن نكتب، وأن نصنع من هذا كله توليفة

سينمائية حديثة، ثم أن نقرأ ماكتبنا، وأن نحذف، وأن نضيف، حتى يستوي العمل على نحو من الجودة المنشودة.

لقد قرأت الصحف المحلية والعربية، وقرأت غيرها أيضاً، ووجدت صدى كبيراً لمقولة: إن «أزمة السينما هي أزمة تمويل» ومعنى هذا أننا وضعنا إصبعنا في عمق الجرح، وأننا أحسسنا توصيف المرض، الا أن التوصيف وحده لايكفي، فتشخيص الداء يحتاج الى الدواء، والحصول على هذا الدواء غير ميسر بأية حال، ومن هذا المنبر أكرر التأكيد: السينما العربية بحاجة الى انقاذ، الى تعويم، والا فاننا نئد بأيدينا أجمل، وأكبر، وسيلة فنية، جماهيرية، تنويرية، نهضوية، نملكها، وهي السينما التي نطلق عليها عادة اسم الفن السابع، دون أن نولي هذا الفن السابع، فائق الأهمية، مايحتاج من دعم، ومن عناية، ومن تمويل، وتحديث، وإنصاف، ومن شيء قليل قليل من ترف، حتى في معناه الضيق والبسيط جداً.

إن كلمة الختام ينبغي أن تكون حلية الكلمات، وإني لسعيدة بأن أقولها، وأن أصدق الجميع في أن تعارفنا، من خلال هذا المهرجان، كان المناسبة الجميلة في حياتنا، ولشدّ ماسررت وأنا أعبر عما في ضمائركم، ولشدّ مااغتبطت في أن ألقى التجاوب التام منكم، والتعاون السخي في إغناء نشاطات مهرجاننا هذا، بكل جديد وثمين في عطاءاتكم، واصارحكم أن كلمات اللقاء هي، لدي، الأحلى في الكلمات، وبخلافها تكون كلمات الفراق، وماتتشح به من رنين الأسى، مهما داورنا عواطفنا، وداريناها، وتماسكنا في شأنها، غير أن اللقاء يعقبه، دائماً، فراق، وهذه سنة الكون، وآمل

أن يكون تقصيرُنا، وهذا لابد منه، في الحدود المعقولة، فاذا تجاوزنا الحدود فأنتم الشفعاء في أمره، وأنتم الكرماء في الإغضاء عنه.

لكن علينا، في هذه الاحتفالية الختامية، أن ندرك أن الوضع العربي، في جزره والتراجع، يرتب علينا أن نرى الى الواقع كما هو، لا كما في الرؤية الغرائبية، الخلبية، التي قد تساورنا، من حين لآخر، وهذا الواقع، في دول المواجهة بعامة، وسورية بخاصة، يعطي الأولوية للشأن الدفاعي، التحرري، وكلفته الباهظة، التي لاتسمح في مسألة التمويل السينمائي الضرورية والملحة، بأن نكتفي بما يترتب على الدولة وحدها، في هذا البلد العربي أو ذاك، بل أن نسعى، في التمويل، الى إشراك ذوي الرساميل الخاصة، وأن نقرع على أبوابها كي تفتح، وكي تنفتح، على توظيفات ذات ريعية لابأس بها، اذا لم نقل: إنها، في المستقبل، ستكون جيدة، ففي عالم السينما، والأمثلة كثيرة، تمويل خاص، يرتكز، كما الشأن في أية صناعة، على التمويل الصناعي، وبقدر الانفاق يكون المردود، وحتى لو كان هذا المردود، في حالات استثنائية وبدئية، ضئيلاً، فان حجمه يزداد مع الأيام، عندما تتوفر لنا مقومات انتاج أفلام كبيرة، جميلة، مشوقة الايقاع والأداء، جيدة الانتشار الجماهيري، وتكون التوظيفات المالية متوازنة، مابين الانتاج ودور العرض، لأننا نشهد، في أيامنا هذه، انحساراً في الانتاج، وانحساراً مماثلاً في دور العرض، وهذا التماثل يؤدي الى الانكفاء في الحالين، ومن هنا تنبع أزمة السينما العربية، وتتعقد، وتزداد، مع كل عام يمر، تعقيداً على تعقيد، لابسبب نقص التمويل وحده، ولابسبب النقص في صالات العرض وحدها، بل بسبب ابتعاد القطاع الصناعي الخاص، عن

التمويل في الصناعة السينمائية، وكذلك خوف هذا القطاع غير المبرر من دخول عالم الصناعة السينمائية.

أقول هذا بصفتي معنية بالثقافة ككل، وللحق الذي لامماراة فيه، أعترف أن القطاع السينمائي الفاعل عندنا هو قطاع عام فقط، بعد أن غاب القطاع الخاص تقريباً، لأسباب متعددة، والقطاع السينمائي العام، تنهض به الدولة، ويتنامى هذا النهوض، بدفع، وبذل، وعناية، ورعاية، وتشجيع دؤوب من السيد الرئيس حافظ الأسد، الذي يعرف، من منطلق ثقافته الواسعة، ماللثقافة من أهمية، ولولا عنايته، ورعايته، وتشجيعه، لما قام هذا المهرجان، ولما استمر كل هذه السنوات الطوال نسبياً، فالاتكاء على السيف، بحكم المواجهة مع العدو، التي نتحمل عبأها بصبر صبور، لايكفي إذا لم يكن مقروناً بالاستناد الى القلم، ومن حسن الحظ، ومن نبت هذه الأرض الخيرة، أن الزمان قد جاد علينا بقائد يعرف للسيف حقه، وللقلم حقه، ويشمل الحقين ببالغ عطائه والبذل، لأنه فارس في الوغى، وفارس في المنتدى، وهو يولي اهتمامه البالغ لعدة الوغى، وعدة المنتدى، مدركاً، وبعمق، أن الكلمة هي التي تصوغ وجدان صانع السيف، وحامله ايضا، وهي التي تحفز همة المقاتل، كما تحفز همة المناضل، على جبهة الأدب والفن، وأكرم بها من جبهة، لولاها، في المؤخرة، ماكانت النخوة في المقدمة، هذه التي بالله، وبها، يؤتى النصر من أوسع أبوابه، وتؤتى المكرمات من فجّ أريحياتها والندى، وإذا كنا، في المباحثات لأجل التسوية السلمية، نتمسك بشعار الأرض مقابل السلام، فإن هذا الشعار مبدئي، مكرس، ثابت، لارجعة عنه، ولاتساهل في أمره، ولنا أمل يعانق

أملاً، في أننا مدركو المبتغى، لأننا في الحق من أصحابه، وفي العدالة من رفعة شأنها.

أيها الأصدقاء

أيها السينمائيون الأعزاء.

لقد كان اللقاء بكم ودياً، حميمياً، وهانحن نودعكم بالود نفسه، وبالحميمية نفسها، ولئن كانت الخضرة منضرة في الجنى، فقد كان الإفصاح منضّراً في الكلم، وكان الكشف عن المشاعر، والمتاعب، متكافئاً مع الأحاسيس المريحة في جلوة همومنا والمصاعب، وعلى هذا فإن مهرجاننا، وأنتم أهله وزينته، لم يكن للمجاملات وهي واجبة، بل كان أيضاً للمطارحات في رعفها والألم، وهكذا نخرج من الوليمة الاحتفالية، بزاد نتزود به، وبرؤى للمستقبل نرتئيها، ونعمل لتحقيقها، وهذا التحقيق رهن إرادتنا، رهن عملنا، رهن دأبنا، رهن مطالبتنا والإلحاح فيها، ولن نوكل الأمر لغيرنا، فأصحاب الحق هم الأقدر دائماً في الدفاع عنه، وهذا مانبتغيه، و مانرتجيه، منكم ومنا على السواء.

الشكر كل الشكر إلى السيد رئيس مجلس الوزراء، الأستاذ المهندس محمود الزعبي، الذي كان له إسهامه الكبير في نجاح هذا المهرجان، بتوفير مستلزماته، وتلبية متطلباته، لأنه بتوجيهات من السيد الرئيس يقدّم لكل أنشطتنا الثقافية الدعم الملائم، وفي كل الحقول.

والشكر كل الشكر لكم، لا لأنكم أديتم واجبكم، وإنما لأنكم لفتمونا الى واجبنا أيضا، وفي هذا غنم لنا ولكم، وكذلك الشكر للجنة التحكيم، على مابذلته من جهد، وماتوصلت إليه من قرارات، لنا الثقة وافيةً في أنها موضوعية تماما، ونزيهة تماماً،

وصادرة عن قناعة نحترمها، ونأخذ بها أخذا يقينيا، ثم الشكر للضيوف الأعزاء من فنانين ونقاد وسينمائيين وإعلاميين، لأنهم لبوا دعوتنا، وأسهموا في نجاح مهرجاننا، إسهاما مشهودا، مسئولا، فيه النَّصَفَة ، وحسن المبادرة؛ وكذلك الشكر وافراً للمؤسسة العامة للسينما والسيد مديرها مدير المهرجان وللسينمائيين السوريين، ولرجال الاعلام السوريين من صحفيين وإذاعيين وتلفزيونيين، الذين غطوا نشاطات هذا المهرجان تغطية كاملة شاملة متقنة.

دمشق، دمشقكم، دمشقنا، هي هي، كما عرفتموها، كما عرفناها، تستقبل الوافدين اليها بالترحاب حاراً، وبالغالية طيبا، وبالياسمين فوحا، وتودع من يغادرونها برشقة عطر على جناح الطائرات التي تقلهم، والمطايا التي تحملهم، فقد جاؤوها نعمى محبة، ويغادرونها نعمى مودة، وفي الحالين، مكانهم في الخافقة اليسرى من الصدر...

وشكراً

* * *

الهوية . والمشروع النهضوي العربي

د. جمال الدين الخضور

يبدو سؤال الهوية بالنسبة للخطاب الفكري العربي ومع نهاية القرن العشرين، حالةً إشكالية، أكثر من كونه قراءة تحديدية. ونقصد بالإشكالية في حالةٍ كهذه، تداخل العنصر المناقش مع عناصر أخرى، لايمكن مقاربة حلّ أيّ منها، إلاّ بحلّ

(*) د. جمال الدين الخضور: باحث من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية الشعر. من مؤلفاته: «الظل الدائري»، «رقصة المرآة».

العناصر الأخرى المتداخلة في تشابك توضعها تماماً كتداخلها في أساس وجودها الموضوعي. هذا بما يخص البنية الذاتية أو (الداخل) أما بالنسبة لعناصر التأثير الأخرى (الخارج)، فهنالك عوامل مستجدة في دائرة التأثير، أخذت منحنىً جديداً في حراك تلك الإشكالية، مازال غامضاً ومبهماً للكثير من الدارسين، فابتداءً من بنى «العولمة» و«القرية الكونية» و انتهاء بصراع الحضارات التي يُشهر نصال سيوفها مفكر وأجهزة المركزة الامبريالية الامريكية، مروراً بنهاية تاريخ فوكوياما وايديولوجية «سقوط الايديولوجيات» وتنصيب «بوش» التاريخي امبراطوراً لشوارع الفوضى والاستهلاك... أخذت القراءات التحديدية - أو المقاربة - لسؤال الهوية خطوات خجولة، افتقدت الجرأة تحت فعل إعلان «الثورة العالمية الثالثة» و «مابعد الحداثة»، بحيث يتمُّ تأجيل الهوية الثقافية، ثم إلغاؤها، على طريق نفي وإلغاء مفهوم الهوية الزمكانية الواسم للكتلة الاجتماعية باشتراطها التاريخي والاقتصادي والاجتماعي. وهذا مايشي بأحد أدواره الأساسية بتحويل أيديولوجية المركزة الإمبريالية الى تكوين «ثقافي» معرفي اشتراطي، يُلغي من خلاله سياق الصراع الاجتماعي (الطبقي داخلاً، والتحرري خارجاً» بتحويل الوهم الذرائعي الى دوائر محتواة في كتلة هنتغتون أو في شيخوخة الجنس البشري (بتعبير فوكاياما)[1].

وضمن عملية الاحتواء هذه يتقدّم الهرم البرجوازي الطفيلي العربي كأداة تنفيذية للمركزة الامبريالية وبجناحيه (النظام السياسي السائد، والقوى التغييبية الظلامية) معلناً وحدته العضوية مع الأداة التنفيذية الأخرى لتلك المركزة- الكيان الصهيوني، بهدف الإيغال أكثر في تطريف الوطن العربي. بحيث يفعل جناحا ذلك المقص بما تمليه نقطة استناده المحورية في قلب المركزة الإمبريالية (بنموذجها الأمريكي حالياً).

إنطلاقاً مما سبق يمكننا الحكم بشكل أوليّ على مقاربة إشكالية الهوية العربية والتي يحاول مقاربتها الباحث الدكتور طيب تيزيني بقوله: «وإذا

ماحددنا هوية شعب أو أمّة ما (والأمة العربية هنا انموذج) بالفضاء اللغوي والبنية الإثنية العامة والنظم السوسيوثقافية «وهي ذات انتماء تاريخي مفتوح ومتحرك» فإن الهوية الثقافية العربية هي تجلٍّ ثقافي خصوصي لتلك القومية العامة. ومن ثمَّ فإنَّ من يعرض لهذه، يعرض لتلك ضمن آلية التجادل بين العام والخاص. ومن هنا يصحُّ القول بأن التحدي الذي تواجهه الهوية الثقافية العربية، هو كذلك تحدٍّ للهوية القومية العربية، ذلك، لأنها (أي الأولى) تمثل الوعي الذاتي للثانية. من هنا وفي ضوء ذلك، نلاحظ أن أكبر تحدٍّ تواجهه الثقافة العربية راهناً يقع منها في العمق، أي في هويتها»[٢].

فهل يمكن للكتلة الإجتماعية أن تنتقل إلى مايمكن أن نسميه فقدان الوعي الذاتي، وجدليته، لتعيش صراع التآكل؟ لذلك، كان من المنطقي المتّسق مع آلية الحوار محاولة الإجابة على فعل السيرورة الكامن في الهوية، بقراءة كيف تكون الذات مستقبلاً، وكيف تنسج علاقات عناصرها الداخلية، وعلاقاتها بالموضوع، وبالآخر، ويظهر فعل «السيرورة» جلياً، لأن التحديد القبلي المُعطى في الماضي التاريخي لايعني أكثر من التأسيس الأولي لما آلت إليه جملة العلامات والعلائق المكونُة للبنية الأناسية الثقافية لكتلة اجتماعية ما، في توضع محدد. بحيث لاتكون الهوية ثابتاً جامداً معنياً بمواصفات قائمة في الماضي، أو جوهراً سرمدياً، أو كنُهاً أبدياً، حتى لو أعطينا حركيته تاريخيتها، فمن الطبيعي أن تدخل تلك المكونات في حلزونها التطوري الصاعد بما يمكن أن نسميه الارتقاء البعدي الواسم للحظةالتاريخية التالية، ليتحول ذلك الارتقاء البعدي الى مقدمات قبلية في اللحظة التاريخية التالية، فيكون وعي الأمة لذاتها عبر ثقافتها، هو الحراك السيروري الواسم للهوية في اللحظة المناقشة. وللباحث العربي عبد الله العروي قراءة هامّة، ازدادت أهميتها بعد مضي ثلاثين عاماً من تقديمها في كتابه الشهير الموسوم بـ «الايديولوجية العربية المعاصرة»، حيث يلخص الاشكالية المناقشة في أربع نقاط، الأولى «وهي تعريف للذات. ولكن نظراً لأن كل تعريف هو عملية

نفي، فإزائي يُوضع الآخر، أو بعبارية أصح، فبإزاء الآخر يعرِّف العرب أنفسهم» ومبدأ النفي في هذه الحالة هو حامل فكرة التاريخ والتقدم، الذي تستند على مرتكزاته عناصر وحدة الوعي والوجود، الفكر والواقع والتماثل والاختلاف والوحدة والتعدد. وهذا يرتبط جدلياً بالنقطة الثانية «التي تختص بعلاقات العرب بماضيهم. ما المعنى الذي يُعطى للتاريخ العربي، الطويل، السيء الإضاءة، المليء بالنجاحات والاخفاقات والظلال والأضواء؟» وهذا مايصبُّ في تاريخية مفهوم الحرية، لأن سيرورة ذلك الفعل مرتبطة بسياقات إنتاج ذلك التاريخ ومكوناته، وإعادة الإضاءة بما يشي بالقراءة النقدية الامتلاكية للعناصر الداخلة في صقل العوامل الذاتية آلية فعلها، تماماً كحالات الاستقبال والتمثل الواسعة لفعل الكتلة الإجتماعية. وهذا مايُفضي بنا إلى النقطة الثالثة المتعلقة «بالمنهج الذي يتيح للعرب أن يتعارفوا ويعملوا بموجبه. منهج العمل والتحليل»[٣]. وهل يُبدي منهج غرامشي في الامتلاك النقدي التاريخي للذات وللآخر كفايته التحليلية والمعرفية؟ بعد مناقشة ذلك يمكننا أن ندلف الى النقطة الرابعة «المتعلقة بالتعبير عن هذا الوضع الانتقالي، المفعم بالتساؤل والشك»[٤]. وبذلك نستطيع أن نلخص العناصر التكوينية في ثلاث مجموعات الأولى وتصف المقدمات القبلية، التي نسجها تطور تاريخي محدد في الزمان والمكان، واسمٌ لكتلة اجتماعية بعينها، والثانية وتتعلق بإحداثيات الآن المناقش، والثالثة ترتبط بالإحداثيات البعدية المكوِّنة لمسار تلك العناصر.

أما المكونات القبلية فتصف ماهو ناجز في المنظومة الأناسية المعرفية (الثقافية)، حتى الآن المناقش. ويخص ذلك اللغة، والخيال الإجتماعي، والذاكرة الجمعية، والبناء الميتولوجي (بمعناه وحامله الثقافي وليس التيولوجي) والتاريخ الجغرافي، والسيكولوجيا الجمعية البنائية بما تحمله من منظومتي اللاشعور التراكمي المعرفي، والشعور الواعي الواسم لحراك الذات نفسياً. وإذا تحركنا إلى النقطة التالية، ووضعنا ماسبق تحت موشور

القراءة عبر منهج العمل والتحليل، نلاحظ بأن اللغة كسيرورة اجتماعية تاريخية إشارية واسمة للجماعة البشرية المدروسة، هي واحدة على امتداد الرقعة الجغرافية العربية، ولايخص هذا القول المعنى اللساني للغة فقط، بل يتعداه ليشمل الجمل المعرفية الأخرى للغة، بما في ذلك تعبيرها التاريخي عن واقع اجتماعي - اقتصادي ما، في زمن ما. أما المخيال والذاكرة الجمعيين فهما يتقاطعان على أرضية الانتقال التاريخي المتوازي لعملية النتاج الإجتماعي (الجماعي) منذ مراحل ماقبل التاريخ وحتى العصر الراهن. ابتداء من المرحلة النطوفية (بلاد الشام) والسبيلية (وادي النيل) والسفاقصية (المغرب العربي)، مروراً بمحاولة فصل الواقع عن الحلم والسماء عن الأرض، وتمييز السلف عن الخلف عبر آفاق المخيال الجمعي وشبكة الذاكرة، وصولاً إلى الإجابات «الفلسفية» عبر المشروع الأخناتوني بداية والتوحيدي عموماً. وللتاريخ الجغرافي في امتداده الحضاري - الثقافي دور هام في التأسيس لذلك (قراءات جمال حمدان نموذجاً). أيضاً لربط السياقات الجولانية التاريخية في أنساقها الواسمة ملامح رئيسة في التأسيس لتلك الوحدة (قراءات سيد القمني تحديداً)، والمتمركزة على محاور متميزة وإن اختلفت العناصر الجزئية، لكنها باقية في إطار وحدة التأثير والفعل المعرفيين. وهذا مايشي بالقول إنَّ التعبير الذاتي عن «الماقبل» في «الأنا» ناجزٌ. وهذا مايحدّد عناصر الانطلاق في السيرورة التالية. فهل يكون من مجاراة الصواب القول بأن ذلك الناجز هو الهوية القومية؟ وهل هذا يكفي للانتقال من سؤال «من أنا؟» إلى «كيف أنا» كقراءة للمستقبل؟

فإذا عرفنا الهوية اشتراطاً بأنها مجموعة العناصر والقيم والمعاهد الأناسية المعرفية الواسمة لكتلة اجتماعية معينة في زمان ومكان محددين، معبرة عن نفسها من خلال منظومة القيم الثقافية والتأطير الاقتصادي الإجتماعي ذي التعبير السياسي المحدد، بحيث تكوّن فعلاً سيرورياً تاريخياً اجتماعياً زمكانياً متطوراً في بنيته ومساره أبداً، مكوّناً من ترابط جدلي

حلزوني متصاعد بين المكونات القبلية والتوضع الإحداثي الآني والسيرورة البعدية لمسار تلك المكونات وأطر التعبير عنها، فإننا نلاحظ بأن ماهو قائم في التاريخ ناجزٌ حتى لحظة المناقشة، وذلك ما ارتبط منه بالهوية القومية. وهذه الحالة تختلف عن التعبير الإجتماعي السياسي اللازم توافره لانجاز الحالة الأرقى في التعبير. بحيث يمكننا أن نبسط ذلك كالعلاقة بين الأمة والدولة، والمقصود بكلمة دولة المعنى السياسي، وليس المعنى المدني الحضاري. فالانتماءات القومية الواحدة قد تكون لعدة كيانات سياسية لأنها واصفة للجسد الأناسي الثقافي الإنساني. كالعرب الموجودين في الامريكيتين مثلاً، أليسوا عرباً؟ وهل تحتاج عروبتهم لتحقق شرط الكيان السياسي - أو التأطير الاقتصادي ليصبحوا ذوي انتماء قومي عربي؟ فالهوية القومية إذن ملازمة لما هو ناجز في تاريخ البشر المتجانس، أو في بشر التاريخ الواحد. أما كيف يفعل أو يشتغل ذلك الانتماء في إحداثيات الآن؟ فهذا ماسننتقل لمناقشته.

كيف يكون الوضع في إحداثيات الآن المناقش؟

هلْ الهوية القومية الناجزة تاريخياً ذات جوهر ثابت وقائمة بمعزل عن الزمان والمكان؟

يمكننا أن نزعم أننا مضطرون للإجابة على هذا السؤال عبر مقاربة سؤال الهوية الوطنية، والتي تعني التطابق العملي في مسار سيرورة الهوية القومية وتعبيره الاقتصادي الإجتماعي ذي التوافق الايديوسياسي المعين. «فالوطنية» من «وطن» - والقومية من «قوم»، والأولى تعني إيجاد التطابق أو التوافق، أو التوازي بين الكتلة الإجتماعية ديموغرافياً ورقعتها الجغرافية التي تمارس عليها نتاجها الإجتماعي وتعبر من خلالها عن نفسها عبر نمطها الثقافي الخاص بها. أما القومية فهي السمات المميزة «للأنا» البشر في عملية النتاج التاريخي عن «الغير» بما يُحدد في الأناسة الثقافية كعناصر تخصُّ الكتلة البشرية.

فهل الهوية الوطنية ناجزة؟

أولاً، إذا قلنا بأن الكيانات السياسية السايكسبيكوية القائمة منذ مرحلة مابين الحربين العالميتين هي أوطان، بالمعنى الكامل لهذه الكلمة، فمعنى ذلك أن الهوية الوطنية ناجزة. ويصبح في جعبة هوياتنا الوطنية، الهوية الجيبوتية والبحرينية، والكويتية وغيرها، حتى إذا أردنا البحث أكثر احتجنا لمجهر الكتروني للتفتيش عن العناصر البنائية لكل هوية باختلافها عن مثيلاتها، بل، احتجنا لنفس المجهر للتفتيش عن مواقع وجودها على الخارطة الكونية.

إن كلمة «وطن» التي أُطلقت على «القطر» - الكيان - السايكسبيكوي هي التعبير الايديوسياسي عن تطريف الوطن العربي، والإمعان في تطريفه، ابتداء منذ مرحلة انتقال النمط الرأسمالي الى الامبريالي. و «وطن» في هذه الحالة أُعطيت مدلولات أبعد بكثير من دلالتها ككيان سياسي قائم على الوهم الأيديولوجي. فهل يمكن لأي «وطن» من هذه الأوطان المجهرية أن يؤسس لمفهوم السيرورة التالية لهويته «الوطنية» عبر دولة قادرة على التمايز والتنمية في الخارطة الكونية بعيداً عن مؤسسات التبعية والاستهلاكية التي دفعتها لتكون مجرد دائرة صغيرة جداً في الشركات العابرة للقارات وللأمم وللبحار؟

هل تمتلك هذه الأوطان القدرة على النتاج والتراكم الانتاجي بالمفهوم الكتلي، بما يفرض علاقات مجتمعية محددة تتمايز بين علاقات انتاج ذات صبغة محددة، بموقع معين من وسائل انتاج متطورة، يتحدد على خارطتها علاقات اجتماعية متوازنة واسمة لهيكلية وطنٍ ما، قادر على التعبير عن نفسه عبر دولة ما، بالمفهوم المدني، أزعم من ناحيتي، أن «الوطن» - القطر - السايكسبيكوي القائم الآن، هو ناتج المرحلة الامبريالية العالمية، أي أنه المفرز التاريخي لتطور السوق الامبريالي، وتصريف فائض انتاج السلعة الامبريالية. إنه الكيان الاستهلاكي في السوق الامبريالية العالمية. وبالتالي

فهو أداة تطريف. فهو قائم على الوهم، في المكان القسري والزمان الطفيلي. فكيف يمكننا أن نقول بأنّ الدولة القطرية ضرورة تاريخية؟

إن قراءة الفكرة السابقة من ناحية مصلحة المشروع الإمبريالي الصهيوني تُفضي إلى تلك الضرورة. فالدولة القطرية ضرورة امبريالية، وتاريخية من حيث تأمين تطريف الوطن العربي لتأمين أسواق تصريف فائض الانتاج الإمبريالي، ولسحق البنية التاريخية العربية. بهدف تمهيد الطريق للمشروع الصهيوني رأس حربة المشروع الرأسمالي ومحدلة التطريف الامبريالي. من هذا المنظور يبدو الكيان القطري - «الوطن» السايكسبيكوي ضرورة تاريخية، تأخذ ملامحها الناصعة بعد الاستقلالية النسبية عبر مشاريعها الخاصة، التي قامت بها التكوينات الإجتماعية في شرق آسيا عبر نمورها السبعة، أو في مواقع أخرى من الأطراف، بحيث تشتدُّ مقدّمات هذه الضرورة من جانب المشروع الامبريالي، كلما تمكنت حالة ما من إنجاز مشروعها التنموي المستقل عن المركزة الإمبريالية. أما من منظور التطور الطبيعي والارتقاء التاريخي للكتلة الإجتماعية العربية فإن الدولة القطرية هي المأساة التاريخية. فبالإضافة للعوامل التي تحدثنا عنها، تبدو العوامل الأخرى ملحة أكثر، وأولها وأهمها، ضرورة انجاز المشروع التنموي المستقل. فأي كيان قطري قادر على إنجاز مشروع تنموي مستقل؟ إن الكيان القطري عاجز عن تأسيس بنى تحتية تحقق مبدأ التراكم الاقتصادي الإجتماعي، بالإضافة لفقدان العوامل المادية والتاريخية لذلك والواسمة لمعنى التنمية ومايستلزمه ذلك من بُنى فوقية تتخطى وتتجاوز ارتكازات التأسيس القطري.

ثانياً، يُضاف إلى ذلك انتشار الهرم البرجوازي الطفيلي الذي تأسس ونما في تربة القطرية، في القسم النفطي واللانفطي من الوطن العربي. هذا الهرم المرتبط عضوياً وموضوعياً مع التمركز الإمبريالي بهدف تأمين تصريف فائض السلعة المنتجة في السوق الإمبريالية. وسيبقى قادراً على التطريف

والتصريف مادامت الكيانات قائمة. فالدولة القطرية ضرورة تاريخية من وجهة نظر مصلحة الهرم البرجوازي الطفيلي. ونفس الضرورة «التاريخية» قائمة في خدمة المشروع الصهيوني - كما أسلفنا في المقدمة.

ثالثاً، لم تكن التجزئة السايكسبيكوية هي نتاج الفعل القسري من قبل أدوات المركزة الإمبريالية فقط، بل اتصلت وارتبطت بأسلوب الإنتاج البدائي، وعلاقات الانتاج البدائية وشبه الاقطاعية، كما يؤكد الياس مرقص الذي استنتج أن تعميق التجزئة العربية هو القانون الموضوعي لعمل الإمبريالية في الوطن العربي. «ولقد كشف الياس مرقص نحن دور الاستعمار والإمبريالية والصهيونية في تعميق التجزئة العربية، ولكنه أكد أيضاً مع ياسين الحافظ وعبد الله العروي، وآخرين، على الدور الأساسي الذي يلعبه التأخر التاريخي للشعب العربي، وهشاشة بنى المجتمع وتقليدوية الحركة السياسية العربية... في إعاقة السيرورة الوحدوية أو لجمها وفي إعادة انتاج الاستبداد والتخلف والتبعية»[٥].

وهكذا تعجز الكيانات القطرية السائدة، عن تمييز هوية «وطنية» واسمة لانتفاء عناصر التراكم الواسمة لها. فالهوية الوطنية العربية وعبر وعيها الذاتي - الثقافة الوطنية - تعني ضمناً وعلناً وحدة المكونات الثقافية - في سيرورتها التالية - لعموم الساحة العربية، ليس فقط عبر الناجز تاريخياً بل عبر إنجاز مشروع الوطن، وهذه من أولى وأهم المهمات اللازمة للثقافة العربية في مايجب أن يكون بعلاقته مع ماهو قائم حالياً وبما كان قائماً. فالهوية الوطنية العربية هي الواجب انجازه مستقبلاً من خلال المشروع النهضوي العربي (ذي الحامل الاجتماعي الطبقي المعين). أما الهوية القومية، فهي الناجز في التاريخ، وبالتالي فإن محاولات اسقاط مفهوم الهوية الوطنية على الدولة الكيانية التجزيئية أو على ماهو قائم من «دويلات» وهمية، لايتعدى قسر المفاهيم المعرفية والايديولوجية، والعمومية والخصوصية، والذاتي والموضوعي، باتجاه البنية الأساسية

الوهمية، أو باتجاه الفكر الزائف أو الايديولوجيا التزيفية. وهذا يصبُّ في طاحونة الخطاب الذي يطرح الواقع المكتمل في الوحدة القومية الناجزة التي لاتحتاج إلا لإزالة الحدود السياسية بين هذه الكيانات.

وبسيرورة الهوية الوطنية القادرة على إنجاز مشروع الوطن، تُعالج وتُهضم وتُطابق عناصر السعة القومية بقراءتها التاريخية، لتندغم بالتطور اللاحق للهوية الوطنية العربية كفعل سيروري تتداخل فيه الضرورات التاريخية مع الصيرورات التلقائية الطبيعية.

وهكذا، وبهدف النهوض بمشروع تنموي مستقل لابد من التحقق من إمكانية التراكم الاقتصادي والإجتماعي مع خلق إمكانية تحقيق الدورة الإنتاجية من حيث قوى العمل ومواده، ومؤسساته، والسوق.. وغيرها وهذا لايحققه إلاّ البعد الوطني العربي. ولاتنجز مشروعية التنمية تلك إلا من خلال الاستناد على الناجز تاريخياً، وجغرافياً، وضمن الضرورة الحتمية التي يرسمها مفهوم التطريف والتوسع الامبرياليين. الضرورة التي تفرض الاستناد على الكتلة الكمية والنوعية بهدف فك الارتباط مع المراكز الإمبريالية، والذي ينجزه المشروع النهضوي الوطني العربي، والذي يتصدى جدلياً مع تلك المهمة الى قضايا أخرى، أهمها الاشتباك التناحري مع ركيزة المركزة الامبريالية - الكيان الصهيوني، وثانيها، خوض الصراع مع الهرم البرجوازي الطفيلي «العربي» المتعايش على الكيانية القطرية وبربطها مع المركزة. تلك الكيانية التجزيئية التي تعرقل وتفرمل الفكر الوطني النهضوي باتساعه العربي الشامل. لأن من أولى مهمات النهضة تحقيق فك الارتباط مع المركزة الإمبريالية بدون أية حالات وسيطة، أو بدون محاولات تحسين الموقع في الدوائر الطرفية باتجاه المركز (كما يحاول أن يطرح البعض - الجابري نموذجاً)(٦)، وهذا يعني الصراع مع عنصر الارتباط والتطريف ألا وهو البرجوازية الطفيلية بمظهريها السياسيو ايديولوجيين النظام العربي السياسي السائد، والقوى التغيبية الظلامية.

وقبل أن ننتقل إلى قراءة الحامل الطبقي والتأسيس الأولي للمشروع النهضوي الوطني العربي لابد أن نعرّج على بعض المقاربات المرضية لسؤال الهوية .

١ - القراءة التجزيئية : ونموذجها محمد أركون، والذي كتب بحثاً بعنوان «الهوية وحرية الفكر والعمل»، وبعد أن يتحدث عن تجربة سنغافورة وتجربة الولايات المتحدة الامريكية كنماذج لانجاز مشروع الهوية يقول : «على خلاف هذين النموذجين الهامين، لاتزال الشعوب العربية تقدم اليوم إما صورة تجمع ديني متجانس، كما في المغرب حيث يهيمن المذهب المالكي بشكل شبه كلي، وحيث فُرضت اللغة العربية منذ مرحلة الاستقلالات على مجموع المجتمعات المدنية دون الأخذ في الاعتبار وجود لغة مكتوبة هي اللغة البربرية القائمة قبل اللغة العربية. وإما صورة مجتمعات متعددة الطوائف، كما في الشرق الأوسط، أي في لبنان والعراق وسوريا، لكنها متجانسة على المستوى الألسني . . .»(٧)، يقلص أركون في قوله، المنظومة الأناسية المعرفية بعناصرها العديدة الى عاملين، الدين والمذهب ضمن الدين، واللغة. ويرتكب في تجزيئيته خطأ تاريخياً لايجوز أن يصدر عن باحث بحجم أركون، فهو يقول بأن اللغة العربية «فرضت»، نافياً بذلك جذرها التاريخي في المغرب العربي، والذي يمتد إلى ماقبل الدولة العربية الاسلامية ومنذ الهجرة العربية الأولى الى الشمال الافريقي مع نهاية الألف الثاني قبل الميلاد وبناء الحضارة القرطاجية والتي عمت فيها الأبجدية الأوغاريتية (أبجد، هوز، حطي، كلمن . . .). هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، ينسى القرابة التاريخية بين البربرية والعربية، وكون الأولى إحدى اللهجات التطورية التاريخية للثانية (دراسات علي فهمي خشيم). وباعتبار أركون باحث في التراث الاسلامي ينسى أو يتناسى أن للدين (أي دين) حاملين، الأول تيولوجي والثاني ثقافي، وإلاّ ماذا يميز المسلم العربي عن المسلم التركي أو الفارسي أو الباكستاني؟ ألا نميزها بالحامل الثقافي المميز

لكل منهم عن الآخر. أم أن هناك خلفية ايديوسياسية تختبىء خلف الخطاب الأركوني، لا أعتقد من ناحيتي بأنها تصب بعيداً عن عوامل طمس وإلغاء الهوية العربية.

٢- القراءة الإلغائية: ونموذجها باحث آخر من مثقفي الاغتراب «السياحي» الأستاذ عبد الوهاب المؤدب، والذي يقول في دراسة بعنوان «بعيداً عن سمّ الهوية»: «يجب الخروج إذن، من هذه الفكرة العربية البحتة، ألا وهي فكرة البعث والقومية العربية ومقدساتهما التي جعلت من الشعوب العربية، الشعوب الأكثر إثارة للتهكم خلال هذا القرن. الرهان بالنسبة للعرب هو الاختفاء والتهرب من القوة الأكثر وحشية التي عرفها العالم حتى اليوم... وبما أننا في وضع متراجع وضعيف، يجب أن نكون أكثر حنكة، أي يجب أن نتفادى المواجهة، نناور. ولهذا السبب أيضاً يجب أن نتفادى السؤال حول الهوية، فلا نجعل منها مسألة رئيسية، حتى لاتتحول الهوية إلى مرض يستحيل التخلص منه، ثمة حاجة ملحة للتخلي عن مسألة الهوية»[٨]. ألا يؤمن القارىء معي بأن قائل هذا الرأي يشكل رافداً مهماً لنهاية التاريخ و«صراع الحضارات» و«العولمة»، وغيرها من مقولات وشعارات الديناصور الامبريالي بنموذجه الامريكي.

٣- القراءة التزييفية، وهي مجموعة مقاربات حاولت التأسيس لنزعات أثنية متعددة، منها ماهو تغريبي ومنها ماهو أحادي القراءة لوصفيات فئوية طبقية، أو لغوية لم تقرأ في سياقها التاريخي الصحيح. لكن الوقفة الهادئة تحتاجها مقاربة الدكتور مصطفى سويف لسؤال الهوية حيث يقول تحت عنوان: «نحن والهوية الوطنية»: من بين الأدواء الإجتماعية النفسية واسعة الانتشار في مجتمعنا المصري في الآونة الراهنة داء الانسلاخ المتجدد عن هويتنا المصرية ويفصح هذا الأداء عن نفسه من خلال عدة مظاهر، بعضها جزئي أو سطحي مباشر، والبعض الآخر يضرب في الأعماق بصورة غير مباشرة» وبعد أن يعدد ثلاثة من الأدواء (النقد

الذاتي الهدام، الهجرة النفسية، الهجرة المكانية أو الجغرافية) يصل الى الداء الرابع حيث يقول: «الدعوات التي تؤسس نفسها على هذه الهجرة النفسية أو تكرسها ضمن تكريس مصادر نفسية تاريخية لتضمن لنفسها أوسع قدر من الذيوع (وأيسره وأسرعه) ومن هذا الطراز من التوجهات ماشهدناه في الخمسينات والستينات من الدعوة الى الفناء في العروبة (في الهوية العربية) وقد بلغت أوجهاً أثناء الوحدة السياسية مع سوريا». ويتابع قائلاً: «والدعوات التي هي من قبيل «العروبة» و «الاسلامية» تحاول أن تقدم ماتراه أساساً مقبولاً للالتحام بكيانات قومية أخرى»[٩]. نلاحظ بأن الدكتور سويف يطابق بين الهوية الوطنية والهوية القومية، وهي بالنسبة له تختلف جذرياً عن الهوية العربية، بعد أن يعتبر بأن الهوية العربية داءٌ يحتاج لاستئصال. لكنه لايدري بأنه يقع في جوهر التناقض مع نفسه عندما يبحث في الجذور النفسية للهوية فيقول: «يتمثل جوهر الهوية الوطنية من زاوية النظر النفسية، في «الانتماء» انتماء الفرد (سلوكياً أساساً وشعوراً الى حدٍّ ما) إلى كتاب إنساني أكبر منه ومن الأسرة بمعناه الضيق والممتد الذي يختلط عند نقطة بعينها على امتداده بمفهوم العشيرة أو القبيلة. وللكيان الإنساني الكبير معالم مميزة يمكن رصدها، يأتي في مقدمتها اللغة المشتركة، والتاريخ المشترك، والاستقرار معاً في موقع جغرافي معين ينطوي لاستمراره على قدر معين من العمل التعاوني» فأي لغة مشتركة واسمة لهوية الجماعة المصرية التي يتحدث عنها د. سويف وتختلف أو تتناقض حسب زعمه عن اللغة العربية؟ أم أن هناك لغة سرية يتحدث بها أهلنا في مصر لايعرفها إلاَّ الدكتور الباحث؟ وإذا كان يتحدث عن مراحل ماقبل الإسلام، هل هناك حاجة لأذكره بدراسات سيد القمني، وعلي فهمّي خشيم، وجبرضومط وأحمد كمال الدين وغيرهم؟ هل حاول البحث في سبب التطابق بين الأبجدية السيناوية (نسبة الى سيناء) والأبجدية الأوغاريتية في مورفولوجيا الكثير من الأحرف؟ وهل حاول التفتيش عن قدرة العربية المعاصرة على فهم مفردات

الرقم السيناوية أو غيرها من الألواح النيلية بعد فك التحريف التغريبي عن نقلها؟ هل حاول مقارنة تلك الأبجدية مع حروف خط المسند في جنوب الجزيرة العربية؟

أما عن التاريخ المشترك، كجذر نفسي ثان للهوية، فأعتقد بأن الباحث ينظر إلى التاريخ بلا عيون. فالقارىء المتفحص يدرك التطابق والتقاطع والتوازي في الحضارات السبيلية والنطوفية والسفاقصية ليس من الناحية الزمنية فقط، بل وعلى المستوى الحضاري التقني. حتى في مراحل الباليوليث الأعلى كانت البنية الثقافية متقاطعة، يقول يان إيلينيك في كتاب «الفن عند الإنسان البدائي»: «وسط المكتشفات الليبية - المصرية تُصادف النقوش أكثر من اللوحات وبفارق كبير. بين الأقصر وشلالات النيل الثانية تم اكتشاف كميات من النقوش. وتصادف هذه النقوش، عدا سهل النيل، وبكميات كبيرة في صحراء النوبة والصحراء الليبية. ولا تختلف النقوش المصرية بتقنية التنفيذ عن الآثار المشابهة الأخرى في الشمال الإفريقي. النقوش القديمة عميقة نسبياً، ولمقطعها شكل الحرف اللاتيني (U). وهذا يشهد على أنها مشغولة بواسطة أدوات حجرية» ويتابع في موقع آخر: «وهنا كما المغرب أكثر النقوش قدماً تنتمي لمجتمع الصيد. مما لاشك فيه أن علاقات وثيقة ومتينة تربط النقوش والرسوم الليبية - المصرية من جهة أولى بالآثار الأخرى لفن الشمال الافريقي من جهة ثانية. وتظهر هذه العلائق في طراز وتقنية التنفيذ تماماً كما تظهر في انتشار المواضيع المتفرقة الوصفية لكل شمال أفريقيا. في ذلك العصر، وعندما تشكل هذا الفن، كانت افريقيا الشمالية بما فيها الصحراء مسكونة بشكل كثيف. وبين مناطقها المختلفة طبعاً نشأت علاقات متينة ومتعددة»[١٠]. أما مراحل التاريخ والتي تمتد منذ نهاية الألف الرابع قبل الميلاد وحتى يومنا هذا، فهل يمكن لباحث واحد أن يأتينا بحقبة تاريخية، ولو واحدة، كانت فيها مصر الدكتور سويف معزولةً تماماً عن امتدادها الجغرافي العربي؟ فما هو التاريخ المشترك للجماعة البشرية

في وادي النيل والمعزول عن تاريخ الامتداد الجغرافي لهذا الوادي جنوباً وشرقاً وغرباً؟ حتى عندما يبحث في الجذور التاريخية فإن كل المقدمات التي وصفها الدكتور سويف لتمييز هوية مصرية (مثلها مثل الجذور النفسية) التي يصنع المقدمات الملازمة لهوية عربية تجمع سكان وادي النيل مع سكان الشمال الافريقي العربي مع سكان الخليج العربي، بالرغم من محاولته قسرها وتجييرها عمداً في أطر أيديولوجية لغوية[١١].

والباحث الذي يحاول أن يعالج أدواء الهوية، ينسى أن يفتش عن أسبابها، أو تناسى واقع الاغتراب الإجتماعي المعيش الذي فرضه نمط الاستهلاك، وواقع صراع طبقي غير متكافىء فرضته أدوات الهرم البرجوازي الطفيلي. لذلك تبدو تلك المقاربات بحدّ ذاتها أدواءً، لأنها تبتعد عن الطرائق العلمية في البحث والقراءة. فالفصام المجتمعي المعيش في الامتداد الجغرافي العربي، ليس آفة أو داءً خلقياً، إنه الناتج الطبيعي للواقع الطبقي الإجتماعي. فكيف على الحامل الإجتماعي للمشروع النهضوي أن يكون؟ وماهي أدواته المعرفية والمنهجية الواجب اتباعها في تفعيل حراك الهوية؟

أولاً، يمكننا الارتكاز على مبدأ الالحاق، كما هو الحال في النموذج الأمريكي. لأن الولايات المتحدة الأمريكية، حديثة التكوين على خارطة الكون، وكتلتها الإجتماعية مزيج ملوّن من عناصر متعددة الإثنيات والثقافات واللغات. ولاتحمل في جسد التاريخ أي امتداد شاقولي ذي عمق معين، برغم اتساع انتشارها الأفقي. وفقدانها لهذا العمق هو ماطرح حالة الالحاق كمبدأ للهوية.

ثانياً، يبدو مبدأ الادماج الذي اتبعته القوميات الأوروبية (وخصوصاً الفرنسية والبريطانية) في انجاز هويتها، حاصل تطور السوق الرأسمالي بتكويناته الأولية، فكان حصيلة التراكم التاريخي الذي يفرض انتقالاً أيديولوجياً نوعياً، وهذا ماحدا للتفكير بالادماج كتأطير قولي يعكس

اشتراطاً حركة السوق، أكثر مما يعبر عن سيرورة تاريخية لواقع هوية مابشروطها المتعددة. . .

ثالثاً، المنهج الاقتصادي والذي اتبع في التجربتين السوفياتية واليوغسلافية، لايستطيع أن يحقق تراكماً معرفياً ثقافياً في وحدة العناصر الأناسية الجامعة للكتلة الإجتماعية المتناقضة البناء إلاً عبر الإتساع الشاقولي والأفقي لعنصري الزمن الاجتماعي والتاريخي. وأزعم من ناحيتي أن القراءة اللينينية لم تكن خاطئة في تحديد القوام الأولي لتشكيل الهوية السوفياتية بعد ثورة اكتوبر العظمى «وأشدد على كلمة «عظمى» عندما نتحدث عن مفهوم الهوية وفلسفتها بالنسبة للتجربة البلشفية»، لكن الأخطاء أتت لاحقاً في سياق النقل الأيديولوجي والسياسي، وفي مفاهيم الديمقراطية الاشتراكية وقراءات الصراع مع المراكز الإمبريالية وغيرها، وهذا لم يكن مرتبطاً بالبنى الثقافية والأناسية المتنوعة وخصوصيتها. ولكن التنوع والتعدد في هذه الحالة لم يلعب دوراً إيجابياً في صيرورة فعل التجديد والخلق ضمن مسار الهوية السوفياتية الصاعدة كلما كانت التجربة البلشفية تأمل، على الرغم من تغليب التوضعات الطبقية على التوضعات المعرفية المتنوعة (الإثنية الثقافية).

رابعاً: لم يعد لمنهج المقاربة الاثنولوجي (العرقي) موقع تأثير في آليات الحفر، منذ هزيمة القوى الفاشية والنازية في منتصف هذا القرن، وإن كان يحاول أن يطلَّ برأسه بين الفينة والأخرى. إلاَّ أنه لم يعد منهجاً لمقاربة حالة أناسية بمفهومها الثقافي. ولايستطيع باحث واحد (أو أي عاقل) أن يطرح نقاوة عرق من الأعراق ليؤسس لهوية خاصة به، فالأمم والشعوب اختلطت وتداخلت وأثرت وتأثرت، بما في ذلك بيولوجياً وعرقياً، وليس ثقافياً فقط.

انطلاقاً مما سبق، كيف يمكننا أن ندخل جدلية الهوية العربية عبر مشروعيتها، في تكوينها الذاتي وتعدديته واتساعه الأفقي والشاقولي. وبما

يحمله ذلك من علائق موضوعية واسمة للمشروع النهضوي العربي بمرتكزات انطلاقه وتأسيسه وبسيرورته اللاحقة؟ وحتى نعرّج على ثنايا ذلك الخطاب، لابد من لفت الانتباه الى مايحمله أي مشروع من صفات الحامل له. وأقصد بذلك تحديداً الحامل الإجتماعي بصيغته العامة، والطبقي على وجه التخصيص. فإذا كانت الشرائح المتوسطة في الهيكلية الإجتماعية هي الحامل التاريخي لمشاريع التنوير ومحاولات النهوض عبر صعودها وارتكاسها، هل يمكننا أن ننتظر فعلاً التوضّع الممكن، أو المحتمل لتلك الشرائح في واقع اجتماعي - اقتصادي عربي يتسيّده الهرم البرجوازي الطفيلي، مع كل ماحمل معه من تشويه للعلاقات الانتاجية والإجتماعية، ولدور الثقافة والإبداع والخلق وحتى للتراتبية الإجتماعية المميزة للكتل الإجتماعية؟ خصوصاً مافعله ذلك الهرم من نقل لأولويات الصراع عبر علاقات التجاذب والتنابذ الاقتصاديين والاجتماعيين والسياسيين (حسب مهدي عامل) إلى علاقات أحادية التأثير تفرضها المركزة الامبريالية عبر قوانينها، وانتشار نمطها الثقافي تحت مظلة انتشار فعل أخطبوطية الدولة الأمنية (بتعبير طيب تيزيني) وتهميش كتلة لابأس بحجمها من جملة الفكر «التنويري» تاريخياً تحت شعار «نهاية الأيديولوجيا».

لقد خلخل هذا الواقع الشرائح الوسطى، وأفقرها بقسطها الأعظم، وقفز بعناصر قليلة منها إلى قمة الهرم. ولم يكن الإفقار الحاصل نتيجةً لفعل الهرم البرجوازي الطفيلي فقط، بل كان بسبب فقدانها لعوامل الانسجام والتجانس التاريخيين. وهذا ماكان أحد العقابيل الأساسية الواسمة للتاريخية النمطية الإنتاجية في الرقعة الجغرافية العربية باتساعها النفطي واللانفطي. مما وسَّع من قاعدة الترسيب (بالمفهوم الكمي) لعناصر وشرائح القاع الشعبي، والتي مازالت تفتقد لأولويات الصراع الطبقي، خصوصاً بسبب فقدان الهامش الديمقراطي الضروري لحركيته (إلياس مرقص). وهذا مايشي بضرورة استناد المشروع النهضوي على حامل طبقي جديد تشكل نواة

حراكه بُنى القاع الجماهيري التي تمحور حولها تحالفاً شعبياً ديمقراطياً واسعاً (سمير أمين) قادراً على الامتداد الجغرافي في عمق الساحات العربية بعامل ذاتي متطور واحد. وما محاولات البحث عن عامل اجتماعي آخر للمشروع النهضوي لايتأسس أو يتمحور حول ذلك القاع، إلاّ دوران كامل للذات حول نفسها. وهذا الحامل بدوره هو الذي يعطي لذلك المشروع أفقه الاشتراكي الملازم لسيرورته، والذي لايمكن انجاز مقدّماته إلاّ عبر التأسيس التراكمي المادي الواسع لعموم الساحة العربية. وافتقاد تلك المقدمات على الساحات القطرية كان أحد الأسباب الهامة التي أدت إلى هزيمة بعض المحاولات الجادة في انجاز أجنّة مشروع تنموي نهضوي.

ويحيلنا ذلك القول إلى الأساس الأول في ارتكازات ذلك المشروع، ألا وهو الحداثة، بسبب علاقتها بالحامل الاجتماعي. فإذا كان الوطن العربي قد عرف محاولة حداثية أولى، اعتمدت على جرأة حاملها الفكري (طه حسين، وعلي عبد الرازق نموذجاً) بغض النظر عن القراءات الطبقية التالية لتلك المحاولة، إلاّ أن حاملها الاجتماعي لم يحمل في ملامح صيرورته القدرة التنموية المستقلة، بسبب التبعية الخلقية للتراكمات «البرجوازية» للمركزة الامبريالية مع بدايات القرن العشرين. أمّا المحاولة الحداثية الثانية، ونموذجها ثورة ١٩٥٢ في مصر، فهي وإن اعتمدت على حامل اجتماعي أكثر جرأة، إلاّ أنها لم تواكب بحوامل فكرية قادرة على قراءة الواقع العربي بجرأة ونقد وموضوعية. لذلك نجد أنفسنا الآن أمام إرهاصات محاولة حداثية ثالثة تتأسس على تحالف شعبي ديمقراطي نواته القاع الجماهيري كحامل اجتماعي، وعلى المثقفين العضويين المرتبطين به حياتياً والقادرين على انجاز مشروع القراءة النقدية التاريخية الامتلاكية للآخر في منظومتنا الثقافية المفتوحة على أدوات العقلانية والتنوير. وذلك لايمكن أن يتم إلاّ عبر الترابط الجدلي مع الأساس الثاني للمشروع النهضوي العربي - الديمقراطية. وهذه الأخيرة هي التي تفتح قوانين الصراع

الإجتماعي على أبعادها الإنسانية، وساحاتها الاقتصادية والإجتماعية والأيديولوجية والسياسية. والديمقراطية بأشكالها ومفاهيمها التنموية المتعددة هي التي تضمن حرية الحركة للقاع الشعبي المنتج، واحتمال كل الآراء في سيرورة المشروع النهضوي العربي، ومشاركة الأيدي المنتجة في إدارة العملية التنموية، مع إعطاء صياغة مفتوحة نقدية لعوامل الإنطلاق باتجاه تحقيق العامل الذاتي الواحد للمشروع النهضوي العربي بعيداً عن النقل الميكانيكي السلفي لأشكال الديمقراطية بنماذجها الليبرالية البرجوازية أو «العمالية» التحريفية. وهذا مرتبط أصلاً بالقراءة النقدية التشخيصية الدقيقة للواقع العربي، وبخصائص بنيته.

وذلك يحيلنابالضرورة إلى الأصالة كأساس ثالث، بامتداد مقومات بنائها التاريخية في عمق الزمن الإجتماعي، بما يعنيه ذلك من تأسيس معرفيٍّ متميز في الذاكرة الجمعية والمتخيال الإجتماعي، واللغة العربية والسيكولوجيا والميتولوجيا وغيرها، من خلال الكشف المعرفي والقراءة التاريخية بما تعنيه من امتلاك تاريخي نقدي للذات. وذلك يعني كشف البُنى والتمثلات الأيديوسياسية التي تشبثت في بنائها الثقافي كعناصر معرفية. ومن هنا نعود لنلتقي بالحداثة من جديد، التي تؤسس على عناصر معرفية قادرة على تجاوز الزمن الإجتماعي والقادرة على تمييزها عن العصرنة، وفضح مقولات مابعد الحداثة، كأيديولوجيا البنية الطفيلية الماقياوية السائدة والتي تحيل من البناء الحضاري الى مقولات صراع الحضارات ونهاية التاريخ وشيخوخة الجنس البشري. أي تحيلنا إلى فهم الحداثة عبر المنهج الجدلي التطوري، بمعنى التفاعل مع المنجز التالي من قبل منظومتنا المعرفية. بحيث تستطيع استيعاب وصقل العناصر المادية والروحية القابلة للامتلاك. ومن المعروف تاريخياً أن البنية المعرفية العربية لم تكن منغلقة على نفسها يوماً، ولم تقف صماء صامتة بعلاقتها مع البنى الثقافية الأخرى فأثرت وتأثرت واستطاعت أن تمتلك وتعالج العناصر المعرفية الأخرى، امتلاكاً تاريخياً يقوم

على النقد والتأصيل والتحديث، الذي يفضي بنا إلى الأساس الرابع - التكنولوجيا والمعرفة التكنولوجية. وتقف هذه الأخيرة في مقدمة التحول الحداثي والتنموي، خصوصاً إذا أدركنا بأن التكنولوجيا قد تحولت في المرحلة الحالية من منظومة العولمة الإمبريالية إلى فائض سلعة نتيجة فوضى الإنتاج الامبريالي، وسيطرة المعلوماتية وإعادة ترتيب مواقع قوة العمل في قانون الإنتاج وفضل القيمة وأصبحت السلعة التقنية الغازي الأهم، مع احتكار المراكز الإمبريالية لعناصر المعرفة التقنية... وكان هذا من أحد الأسباب التي أدت إلى عجز المشاريع التنموية القطرية، حتى ولو حسنت نيات القائمين عليها تاريخياً، لأن امتلاك المعرفة التقنية التالية هو أحد عناصر التأسيس الأولية في الاستقلالية بنية الدولة الوطنية عن منظومة العولمة ومراكزها. وذلك يقتضي توافر عناصر التراكم الإنتاجي والمادي والذي لايمكن تحقيقه إلاَّ في الساحة العربية قاطبةً، ولو ضمن توازن تدريجي متصاعد.

وهذا مايتناقض بالضرورة مع شيخوخة الجنس البشري «الفوكويامية» ومع «شيخوخة الموروث الثقافي (توفلر) أما مايسميه هذا الأخير «الموجة الثالثة» - الثورة المعلوماتية، والتي تؤدي بالضرورة - وحسب رأيه - الى موت الثقافات الإنسانية، وموت الأدب، وموت اللغات... مفترضاً التأسيس بأحادية الرؤية، أو، بدون رؤية حيث تحلُّ المعلوماتية لديه، في مكان النظم الإجتماعية الثقافية، وتجنب وإلى الأبد التوضعات الإجتماعية، أية بنية صراعية. حيث تتقاطع من جديد سواطير «نهاية التاريخ» مع «سواطير صراع الحضارات» مع «سواطير الموجة الثالثة» وجميعها ذات استناد أمريكي، لنكتفي بقدرنا الطفيلي الاستهلاكي على قاعدة التوسع الصهيوني والتطريف الأمريكي، وفي رقاب قاعنا الجماهيري ينغرس طرفا مقص التغريبية والتغييبية. وهذا مالايمكن مواجهته إلا عبر المشروع النهضوي العربي الذي ينجز أسس حراكه في عموم الساحة العربية، مرتكزاً

على الاتساع الأفقي للقاع الجماهيري العربي الذي يتمحور حوله تحالف ديمقراطي يضم كل القوى الديمقراطية (المستنيرة- بتعبير طيب تيزيني)، ليفتح الآفاق واسعة عبر سيرورة الهوية الوطنية العربية، من خلال تطور طبيعي لماهو ناجز تاريخياً، ولما تمليه الضرورة التاريخية من تحقيق التراكم الكمي والنوعي لمواجهة العولمة وآلية بلعمتها لهويات الشعوب التي تنوي الإيغال أكثر في تطريفها. وهذا يستدعي التأكيد على أسس المشروع التنموي المستقل، القادر على فك الارتباط مع المركزة (المراكز) الإمبريالية، ومانعنيه حلقات المعاول العولمة، والموجة الثالثة، ومابعد الحداثة، وصراع الحضارات، ونهاية التاريخ، وموت الأيديولوجيا . . .

إن محاولة مقاربة إشكالية الهوية العربية عبر مشروعها ومشروعيتها، هو التساؤل الأول حول إمكانية تحقيق العدالة الإجتماعية بصيغتها الذاتية، وهذا يتطلب قراءة نقدية جذرية لأدوات الفكر الفاعلة في صقل وصياغة منظومة العقل وآلية تعامله مع ساحة الحفر الموضوعية. وهذا مايتطلب إعادة قراءة جذرية وكاملة لمنظومة العقل العربي، وأدوات الفكر. وفي ذلك قُدِّمت محاولات جادة وهامة، ننتظر تطويرها.

المراجع والهوامش

(١) فرانسيس فوكوياما. نهاية التاريخ وخاتم البشر - ترجمة حسين أحمد أمين ص ٢٩٠ بدون تاريخ، وبدون تحديد لمكان النشر.

(٢) د. طيب تيزيني - التحديات التي تواجه الثقافة العربية راهناً، جريدة البيان، العدد ٦١٠٥ تاريخ ٦ مارس ١٩٩٧.

(٣) عبد الله العروي - الأيديولوجيا العربية المعاصرة، نقله الى العربية محمد عيتاني، دار الحقيقة- بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٠، في عدة مواقع من الكتاب. وخصوصاً ص ٢٨.

(٤) عبد الله العروي - المرجع السابق، ص٢٨.

(٥) جاد الكريم الجباعي - حرية الآخر «نحو رؤية ديمقراطية للمسألة القومية» - حوران للنشر، دمشق ط١ ١٩٩٥ ص ١٦٨.

(٦) خارج إطار القراءات الفلسفية التي يقدمها وقدمها الدكتور محمد عابد الجابري، وجملة النقود الجذرية الموضوعية الخلافية معها، والتي طرحها جورج طرابيشي، والطيب تيزيني وغيرهما، حاول الباحث الجابري أن يقدّم قراءة معينة وخاصة لمنظومة «العولمة» وآلية تحسين الموقع الطرفي بالنسبة للمراكز (بتوزيع د. سمير أمين)، ولو حاول أخيراً خلخلة تلك القراءة في نصّه المقدم الى معهد العالم العربي في باريس في الأسبوع الأول من مارس ١٩٩٧، إلاّ أنه يقول في مقدمته لنصّه الموسوم بـ«العولمة – في الساحة الفكرية العربية الراهنة»: «من القضايا التي تشغل الرأي العام العربي في الظرف الراهن، مثقفين ورجال أعمال ومسؤولين وغيرهم، قضية مايسمى اليوم بال«العولمة». ومع أن هذا المفهوم غير واضح، لامن الناحية النظرية ولامن الناحية العملية التطبيقية . . .» [نشر في جريدة السفير اللبنانية، عدد الأربعاء ١٩-٣-١٩٩٧، والعددين التاليين على ثلاث حلقات]، بحيث بدا مفهوم «العولمة مبهماً وغير واضح في الآونة الأخيرة للباحث الدكتور الجابري!!!؟

(٧) محمد أركون – «الهوية وحرية الفكر والعمل» – مجلة مواقف – العدد ٦٧ ص ١١ .

(٨) عبد الوهاب المؤدب «بعيداً عن سمّ الهوية» – مجلة مواقف – العدد ٦٧ ص١٨ . وتسمية «مثقفو الاغتراب «السياحي» أطلقها منذ سنوات الباحث الدكتور صبري الحافظ .

(٩) د. مصطفى سويف: «النحن والهوية الوطنية» مجلة «الهلال» عدد مارس ١٩٩٥ . في نفس العدد من الهلال دراسة بعنوان «العروبة . . . وهم أم حقيقة» لـ«عبد الرحمن شاكر» . وبرغم أنها ردّ على الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي لما كتبه في مقاله المعنون: «الأمة العربية . . . ماضي أم مستقبل» والمنشور في جريدة الأهرام ١١/١/١٩٩٥، إلا أنها ردٌّ أولي على مقالة د. سويف .

(١٠) الفن عند الإنسان البدائي – يان إيلينيك – ترجمة د. جمال الدين الخضور، دار الحصاد دمشق، ط١ ١٩٩٤ ص ٢٤١ .

(١١) سبق وأن أرسلت لمجلة «الهلال» العريقة رداً بحثياً مفصلاً على الدكتور سويف، لكن المجلة لم تنشره، فيما إذا كان قد وصلها، آملاً في حينه أن نفتح الحوار في «دائرة حوار» الهلال، حول الموضوع المذكور .

الإبـــــداع
من الموهبة إلى الصناعة

عــزت السـيد أحمــد

من الصعب أن ننتظر إيجاد تعريف محدد ومتفق عليه في الوقت الحاضر.. فتارة يعرف الإبداع كاستعداد أوقدرة على إنتاج شيء ما جديد، وذي قيمة، وتارة أخرى لا يُرى في الإبداع استعداداً أو قدرة بل عملية يتحقق النتاج من خلالها.. أما معظم الباحثين فيرون أن الإبداع هو تحقيق إنتاج جديد، وذي قيمة من أجل المجتمع.
ألكسندرو روشكا

(*) عزت السيد أحمد أديب وباحث في الدراسات الفلسفية. مدرس في قسم الفلسفة بجامعة تشرين، ينشر في الدوريات المحلية والعربية، له عدد من المؤلفات منها: دفاع عن الفلسفة، علم الجمال المعلوماتي، انهيار الشعر الحر.

أعتقد أن اللازم لامجرد الوقوف عند معنى الإبداع أو مفهومه وحسب، ولكن الاتفاق على هذا المفهوم؛ ذلك أن تركه دون تحديد، واتفاق على هذا التحديد يجعله عُرضةً للميول والأهواء، ويوسِّع دائرته حتى تكاد تكون حاوية لما طاب وخاب، ولمن أخطأ وأصاب، ولما انطوى تحت معطف الإبداع بحق ولما كان هرطقةً وشعوذةً ولهواً.

من حيث المبدأ فإن الإبداع بحد ذاته مفهوم إشكالي معقد يصعب الوقوف على كل جوانبه وأبعاده، ولذلك من العسير - بمعنى من المعاني - حصره ضمن كلمات قليلة أو كثيرة تدعي أنها تعرِّف الإبداع أو تحدده منطقياً بسياج جامع مانع.

ومن أهم المشكلات التي تعترضنا في هذا السبيل هي استواء مصطلح الإبداع - من حيث الاستخدام - مع مصطلحات أخرى تستخدم للدلالة على مايدلُّ عليه الإبداع؛ كالخلق والابتكار والاكتشاف والاختراع والإنشاء وغيرها. وعلى الرغم من أن مشكلة التداخل الدلالي لهذه المصطلحات قد حلت منذ زمن ليس بالقريب أبداً فإن اللبس مازال قائماً من حيث شيوع استخدامها عوضاً عن بعضها بعضاً بشكل عام من جهة أولى، واستخدام الإبداع ليحل مكانها جميعاً من جهة ثانية، الأمر الذي يوقع في جملة من الإرباكات نحن بغنى عنها في الأصل. ولكنها تنم عن مدى إشكالية الموقف وتعقيده.

ذهب الكسندرو روشكا - Rosca بداية إلى أن الإبداع بالمعنى الضيق هو «حصراً النشاط أو العملية التي تقود إلى إنتاج يتصف بالجِّدة والأصالة. والقيمة من أجل المجتمع، أما الإبداع بمعناه العام فهو إيجاد حلول جديدة للأفكار والمشكلات والمناهج»[1] ولكنه عاد ف وسع دائرة الإبداع كثيراً حتى

(١) الكسندرو روشكا: الابداع العام والخاص - ص١٩.

غدت مطاطةً يمكن أن نحشر فيها ماشئنا بقليل من الشدّ، فهو يقول: «إن الشكل الأساسي لعلاقة الإنسان الفعَّالة بالعالم الخارجي هو النشاط، بينما الشكل الأساسي للنشاط الإنساني هو العمل في مجالاته المتعددة: في عمل العامل، والفنان، والعالم، والسياسي، والمفكر، والمهندس... الخ، وفي هذه المجالات يظهر الإبداع ويتجلى»[٢].

وبمثل هذا الشطط في التعميم وقع المعجم الفلسفي المختصر عندما عرف الإبداع بأنه «نشاط هادف، يؤدي إلى اكتشاف؛ (خلق، اختراع) شيء جديد، لم يكن معروفاً من قبل، أو استيعاب الثروة الثقافية المتوفرة استيعاباً فعالاً، يستجيب لمتطلبات العصر...»[٣].

أما جيلفورد– J.P.Guilford فقد عرف الإبداع بقوله: «الإبداع بمعناه الضيق، يشير إلى القدرات التي تكون مميزة للأشخاص المبدعين... ويتوقف إظهار الفرد المالك للقدرات الإبداعية نتائج إبداعية أو عدم إظهاره مثل هذه النتائج بالفعل، يتوقف على صفاته الإثارية والطبيعية.. إن مشكلة عالم النفس هي الشخصية الإبداعية»[٤].

فيما اعتذر ماكينون – Mackinnon عن تحديد الإبداع بإطار واحد انطلاقاً من «أن الإبداع ظاهرة متعددة الوجوه أكثر من اعتبارها مفهوماً نظرياً محدد التعريف»(٥).

لن نختلف عن أيٍّ من التعريفات السابقة في أن الإبداع ابتكار للجديد الذي لم يسبق له مثيل أو نظير، أو على أنه في أبسط حالاته نوع من التجديدفي القديم؛ بطريقة أو بأخرى. وسنصر على ضرورة اتسام الإبداع

(٢) م.س – ذاته.

(٣) المعجم الفلسفي المختصر – ص ٦-٧

(٤) د. فاخر عاقل: الابداع وتربيته ص ٢٠.

(٥) Contribution to the conceptuatization and study of creativity.

بالقيمة . ولكننا سنخص الإبداع بالخلق الفني والجمالي؛ فالإبداع هو الخلق الفني، والفن بطبيعته صور جمالية، متباينة الطبائع تبعاً لمادة الفن التي قد تكون شعراً أو نثراً أو قصاً، والقص ينشعب إلى قصة ورواية ومسرحية، وقد يكون رسماً، وللرسم ضروب وأنواع وصنوف، أو نحتاً أو عمارة أو موسيقى.

ولكن هل يمكن عدُّ كلِّ جديد ابداعاً؟

مما لاشك فيه أن ثمة خصائص وسمات للنتاج الذي يستحق أن يحمل اسم الفن وصفة الابداع وأول مالايمكن الخلاف فيه هو أن الإبداع الفني مقصور على فئة الفنانين فقط، ولايجوز أن نطلق صفة الفنان على أي إنسان كيفما اتفق لمجرد إنتاج عارض لم أو لن يتكرر لأن الإبداع نشاط تراكمي ومتواصل. والأمر الثاني أن العمل الفني أياً كان لايسمى فناً، ولايستحق أن يكون كذلك إذا كان في مكنة كل إنسان أن ينتج مثله أو مايشبهه أو بمستواه كرسم مجموعة من الدوائر المتداخلة أو المتخارجة بأي شكل من الأشكال، مثلاً، والقول إنها لوحة واسمها كذا. والأمر الثالث أن لكل فمن مقوماته الخاصة، هي مبادؤه وأصوله وقواعده ونظمه وأساليبه . . لايسمى المرء فناناً مالم يمتلك مفاتيح هذا الفن وأدواته الإبداعية، وبالتالي فان النتاج الإبداعي الذي يشذُّ وينِد عن ذلك كله لايجوز أن يعده أثراً فنياً ولا أن يُلحق بالفن(٦).

انطلاقاً من تعريف الإبداع، ومن معرفة خصائص الأثر المبدَع، نجد أن أول مايحتاج اليه الهاوي، أوالراغب بالإبداع، هو معرفة الميدان الذي سيتحرك فيه: هل يريد أن يقرض الشعر؟ أم أن يغدو قاصّاً؟ أم يرنو إلى أن يكون مسرحياً؟ أم يصبو إلى أن يصبح رسّاماً؟ أم غير ذلك من مجالات الإبداع الفني؟؟

(٦) انظر تفصيل هذه الخصائص في كتابنا: انهيار دعاوى الحداثة. ص ١٠٧-١٠٩.

لانستطيع أن نغفل هنا أن الأمر لايتمُّ اعتباطاً أو بمحض الرغبة والاختيار، اللهم إلا على عبقرية فذةقلّما وجدنا مثلها في تاريخ الإبداع والعبقريات، كـ ابن سينا مثلاً وابن خلدون وليوناردو دافنشي– Leonardo da Vinci، وعبقريات أخرى لاتقل إشراقاً عن هـؤلاء، أمثال: المتنبي ورفائيل –Raphael وشكسبير– W. shakespear . . فلايتوقف الأمر على أن يقول المرء أريد أن أكون شاعراً، أو أريد أن أصير رساماً، أو يجب أن أصبح ممثلاً، أو مطرباً . . وإنما ثمة هوى وشغف يفن من الفنون يتنامى شيئاً فشيئاً في النفس تبعاً لميدان هذا الفن وخصائصه، ومثل هذا الحال هو ماعبر عنه جار الله الزمخشري في الأبيات التالية[٧]:

سـهري لتنقيـح العلـوم ألذُّ لي
من وصـل غانيـة وطيب عنـاق
وتمـايلي طرباً لحل عويصـة
أحلى وأشهى من مدامة سـاق
وصـريرُ أقلامي على أوراقـها
أحـلـى من النفحـات للعشـاق
وألـذ مـن نقـر الفتاة لدفِّـها
نقري لألقي الرمل عن أوراقي
أأبيـت سهـران الدُّجى وتبيـته
نومـاً وتبغـي بعـد ذاك لحاقـي

هذا الميل المتنامي حتى الشغف هو مايمكن أن نسميه الموهبة– بمعنى من المعاني– وهي التي ينبغي تنميتها ورعايتها وصقلها.

(٧) قـرأت هذه الأبيات منسـوبة أيضـاً الى الإمام الشـافعي وفيها نفحتـه وأسلوبـه أيضـاً، وربما كانت له.

وحتى يصير المرء مبدعاً ينبغي عليه أن يبحث عن بذرة هذا الميل- إن لم تظهر لوحدها- ويعهدها بالسقاية والرعاية والدراية حتى تنبت وتنمو وتثمر أخيراً .

الإبداع والعمر

وقبل أن يزهد أحد فييأس، وينفر من المتابعة، أو يقطع الأمل، لابد أن نشير إلى نقطة مهمة وهي أن السن ليس محدداً حتمياً للابداع، فقد يبدع المرء وهو في سن متأخرة جداً؛ فالروائية العالمية ايزابيل الليندي- I. Allende- وهي من تشيلي؛ أمريكا الجنوبية- أنهت في عام ١٩٨٢م روايتها الأولى[٨]؛ (بيت الأرواح) وهي في الأربعين من عمرها، ولذلك اعتراها خجل وحرج شديدين وهي تلقي خبر كتابة الرواية بين أهلها، ولكن الموهبة الدفينة لم تتوقف عند هذه الرواية الطريفة في كيفية كتابتها فأتبعتها بغيرها فكتبت: الحب والظلال، وإيفالونا، وحكايات عن إيفالونا، وخطة غير محددة، وأخيراً؛ باولا، وهذا اسم ابنتها، والقصة تدور حولها إبان مرضها، إلى جانب كونها ضرباً من السيرة الذاتية. ثم هناك المفكر العربي المعروف يوسف مراد الذي ظهرت لديه موهبة الرسم بعدما تجاوز الستين، فترك القضايا النفسية والفكرية واقتصر على الرسم. ولي أستاذ عزيز هو الشاعر المرحوم فوزي الشهابي الذي قرض الشعر أول ماقرضه وهو في تمام الستين. وهناك جورج دوما G. Dumas الذي ترك الطب بعدما اشتهر به ليعمل في الأدب والفكر.

ومن طرائف القصص في هذا الاطار الذي نحن فيه مارواه بعضهم من أن «سبب قول عبيد بن الأبرص الأسدي الشعر أنه كان محتاجاً، ولم يكون لديه مال، فأقبل ذات يوم، ومعه غنيمة، ومعه أخته ماوية ليوردا

(8) Merriam Websstar's Encyclopedia of Litrature p 35.

غنمهما، فمنعه رجل من بني مالك بن ثعلبة، وجبهه بمايكره. فانطلق حزيناً مهموماً للذي صنع به هذا الرجل، حتى أتى شجرات، فاستظل تحتهن، فنام هو وأخته، فزعموا أن المالكيَّ نظر إليه، وأخته إلى جنبه، فقال فيهما شعراً لايليق، متمنياً لو أن عبيداً تزوج من أخته، فأنجبت له ولداً ضاوياً، ضعيفاً، ومنها قوله:

ذاك عبيدٌ قد أصاب ميًّا
ياليته ألقحها صبيًّا
فحملت فولدت ضويًّا

فلما سمع عبيد بن الأبرص شعر المالكي، رفع يديه، ثم ابتهل قائلاً:

- اللهم إن كان فلانٌ قد ظلمني ورماني بالبهتان فأدلني منه؛ (أي فانصرني عليه).

ووضع رأسه فنام، ولم يكن قبل ذلك يقول الشعر، فأتاه آتٍ في المنام، وألقى في فمه شعراً قام يُنشده. واستمر بعد ذلك يقرض الشعر، وغدا شاعر بني أسدٍ في غير ما نزاع»[٩].

ولكن الأصل في الإبداع أن يبدأ، أو تلوح تباشيره في سن مبكرة، وربما مبكرة جداً، فابن سينا كان أشهر أطباء عصره على الإطلاق ولم يتجاوز السابعة عشرة من عمره. ويتفاخر جون لوك- J. Locke بأنه تفلسف وهو في الرابعة عشرة. «وكان إينشتاين- A. Einstein في السادسة والعشرين عندما نشر مقالاته الثورية المبكرة حول الأثر الكهربائي الضوئي،

(٩) فوزي عطوي: المعلقات العشر؛ دراسة ونصوص- الشركة اللبنانية للكتاب- بيروت- ١٩٦٩م- ص ٢١٢- ٢١٣. ولكن لابد من الاشارة هنا الى أن القصة أقرب الى الاختلاق، وألفاظها لاتنكر ذلك لبنائها على الزَّعم، وطبيعتها. ولكن المراد منها هو تأخر عبيد بن الأبرص في قول الشعر.

وحول نظرية النسبية الخاصة . وكان روسيني في الثالثة والعشرين من عمره عندما كتب ماقد يُعد أروع الأُبرات الكوميدية التي كُتبت حتى الآن؛ (حلاق إشبيلية)»[١٠].

«ويحث أرسطو– Aristotle سرعة السقوط الحر وهو في التاسعة عشرة من عمره . أما بولياي Bolyai فقد أرسى الاكتشافات الأولية لتكوين الهندسة اللاقليدية وهو في سن الواحدة والعشرين من عمره . وقد نشر وارد F.O. Ward كتابه (في علم العظام الإنساني) وهو مايزال في كلية الطب، ويُعدُّ من الكتب التي يُرجع إليها في تاريخ التشريح . وقد حصل لافوازيه– A.Lavoizer وهو في سن الواحدة والعشرين على ميدالية ذهبية من الحكومة الفرنسية لإعداده لأفضل طريقة في انارة الشوارع . وفي العمر نفسه كان سولفاي– E.Solvary يعمل في معمل للغاز، فطوَّر أساليب العمل، حيث أحدث ثورة في صناعة المياه الغازية، مستبدلاً في ذلك طريقة لوبلان– Leblane»[١١].

«أما أوائل النتاجات الإبداعية في مجال الموسيقا والشعر فيمكن أن تظهر في سن مبكرة؛ لقد بدأ امينسكو Eminescu بنشر قصائده وهو في سن السادسة عشرة، وكانت أول قصيدة له مرضية لأستاذه آرون بومنول Aron Pumnul أستاذ اللغة الرومانية»[١٢]. وفي مجال الشعر أيضاً هناك الشاعرة البلغارية بلاغا ديمتروفا– Blaga Dimitrova التي بدأت نشر نتاجها الشعري عام ١٩٣٨ وهي التي وُلدت عام ١٩٢٢م[١٣]. ونعرف كذلك أن الشاعر

(١٠) العبقرية والابداع والقيادة ص١٤٩ .
(١١) الابداع العام والخاص– ص١٤٧– ١٤٨ .
(١٢) م.س– ص١٤٨ .
(١٣) ميخائيل عيد : الأسبوع الأدبي– العدد ٥٢٤ .

حسن البحيري قد نشر ديوانه الأول وهو في العشرين من عمره؛ عام ١٩٤٢م، وفيه وفي ديوانيه التاليين قصائد ترجع إلى عندما كان في السادسة عشرة.

«وقد قاد موتسارت Mozart وهو في سن الرابعة عشرة أوبرا في ميلانو. وبالعمر نفسه كان بيتهوفن- L.V.Beethoven ينظم الحفلات الموسيقية في الساحات العامة. أما إينسكو- Enescu فقد ألف (أسلوب القصيدة الرومانية) وهو في سن الخامسة عشرة.

وفي سن السابعة عشرة ونصف السنة ألف ميندلسون - بارثولدي- Mendeelsohn- Bartholdy افتاحية (OUVERTURE- حلم ليلة صيف)[١٤-١٥]

وفي الرسم حدثنا ول ديورانت- Will Durrant عن إنجليكا كاوفمان E.kaufman «التي نافست مدام فيجيه لبرون- V.Le Brun بوصفها أشهر فنانة في جيلها، فكانت تجيد الرسم، فضلاً عن إتقانها العزف، حتى وهي في الثانية عشرة، إجادة حملت الأساقفة والنبلاء على أن يجلسوا اليها لتصورهم. وفي الثانية عشرة- ١٧٥٤م اصطحبها أبوها إلى إيطاليا حيث واصلت دراستها، واحتفى بها القوم أينما ذهبت، تقديراً لمهارتها»[١٦]. ومنذ فترة غير بعيدة عكفت الصحف والمجلات على تناول أخبار من سميت بالرسامة المعجزة: ألكسندرا نيشتا- A. Nesta التي لُقبت بـ بيكاسو الصغيرة، وهي أمريكية الجنسية؛ رومانية الأصل، تبلغ من العمر عشر سنوات، لها أكثر من ثلاثمئة لوحة، تتراوح أسعار الواحدة

(١٤) حلم ليلة صيف اسم مسرحية كوميدية لعبقري المسرح الانكليزي وليم شكسبير، كتبها مابين عامي ١٥٩٥ و ١٥٩٦م، ونشرت عام ١٦٠٠م (عزت).

(١٥) الابداع العام والخاص- ص١٤٨.

(١٦) ول ديورانت: قصة الحضارة- ج٤١- ص٣٩٠.

منها مابين العشرين والثمانين ألف دولار، والأغرب من ذلك أنها تميزت في الرسم وبرعت فيه وهي في السابعة من عمرها، وحسب.

إذن يحتاج الأمر أولاً إلى الكشف عن طبيعة البذرة الإبداعية، التي تحدد ميدان الإبداع، ومن ثم معرفة طبيعة هذا الميدان الذي سيتحرك فيه المبدع. واذا ماأضفنا إلى عناصر هذه المعرفة وطبيعة التعرف بعض المعطيات الأخرى أمكننا أن نجمل الطريق الموصل إلى الإبداع بالعناصر التالية:

أولاً: امتلاك لغة الفن.
ثانياً: امتلاك أدوات الفن
ثالثاً: الثقافة الاختصاصية.
رابعاً: الثقافة العامة
خامساً: التحدي
سادساً: الممارسة

على أن ماتجدر الإشارة إليه هو أن هذه العناصر متلازمة، غير منفصلة عن بعضها بعضاً. وافتقاد أحدها غالباً مايؤدي إلى تشويه التجربة الإبداعية وقصورها عن بلوغ الأسمى والأرقى. هذا إلى جانب أن تحصيلها أيضاً لايتم بطرية متفاصلة يستقلُّ كل واحد منها عن الآخر، وإنما هي عملية متنامة ينبغي أن تحدث بآن معاً بصورة تكاملية يرفد بعضها بعضاً وتتعزز ببعضها بعضاً، بحيث يقترن كل منها بغيره من العناصر ويتضافر معها كيما تتكون المخيلة المبدعة من اقتران هذه العناصر وتلازمها.

أولاً: امتلاك لغة الفن

لكل فن من الفنون لغته الخاصة التي تستخدم لصياغة آثار هذا الفن، والتعبير عن الأفكار والمشاعر والمقاصد من خلالها؛ فلغة فنون الأدب: الشعر والقصة والرواية والمسرحية هي اللغة المنطوقة بمفرداتها وعباراتها،

ولكن لكل فن من هذه الفنون لغته التعبيرية الخاصة، فلغة الشعر خلاف لغة القصة، غير لغة المسرحية. إضافة إلى أن لكل فنان لغته الخاصة، هي عماد خصائص شخصيته الإبداعية التي تميزه عن غيره من خلال أسلوبه ومفرداته وطرائق تعبيره وأنواع صوره... واستناداً إلى هذه الحقيقة الراسخة يتم الفصل والتمييز بين آثار المبدعين المختلف عليها، إلى جانب كونها أحد أهم أسس المذهبين؛ البنيوي والتفكيكي في قراءة النصوص والتعامل معها، دون نسيان المذاهب والاتجاهات النقدية الأخرى التي سبقت هذين التيارين، والراجعة جذورها إلى القديم جداً.

من ذلك أن لغة الشعر بلاغة التعبير ورشاقته، مع براعة التصوير النوعية، ومفردات الشعر غير مفردات النثر، فهناك ألفاظ لاتستخدم في الشعر، أو لايُحب استخدامها في الشعر ولايحلو؛ إلا لشاعر بارع يُحسن سبكها، ويتقن صوغها في سياقها الشعري الذي يمنحها دفء الشاعرية وألقها.

قد يحتوي النثر- على اختلاف فنونه- على عبارت شعرية أو شاعرية، ولكنه ليس شعراً. وينبغي التأكيد هنا أن الرشاقة في التعابير النثرية غير الرشاقة في التعابير الشعرية فلكل منهما ميدانها الدلالي الخاص. وكذلك التصوير هنا مختلف أيضاً عن التصوير في الشعر؛ ويمكن فهم هذا التمييز أكثر اذا ماقارنا بين رشاقة الرسام في التعامل مع ألوانه ورشاقة الراقصة في حركاتها ورشاقة الممثل في أداء دوره ورشاقة الشاعر في تعابيره... لقد استخدمنا الرشاقة في الفنون كلّها، ولكن هل نتناول هذه الرشاقات كلّها بدلالة واحدة؟ يصعب ذلك، ويبعد عن الذهن. ومثل الرشاقة تماماً يكون حال الخصائص الجمالية الأخرى؛ كالليونه والرقة والخفة والانسجام وغيرها من الخصائص التي يمكن تعميم بعضها على كل الفنون ويقتصر بعض آخر على فنون بعينها، كالتناظر الذي لانبحث عنه، ولانفكر

في البحث عنه في القصة مثلاً، ولكنه أول مانطلبه في فن العمارة مثلاً، وبعض مانسأل عنه في بعض أنواع اللوحات . .

أما لغة الرسم فهي الألوان، وتعابيره تنبثق من تداخل هذه الألوان وتمازجها، وكلما كانت هذه العملية متكاملة ودقيقة وبارعة كانت أبلغ تعبيراً، وأكثر وصولاً إلى المتلقي.

ولغة النحت هي الكتلة، وتعابيره هي النسب الحجمية بين عناصر هذه الكتلة، وتركيباتها الجمالية، ومن رأى تمثال (موسى) لـ مايكل أنجلو M. Anglo أو رأى صورة دقيقة له يُدرك لماذا انفعل أنجلو بشدة وغضب عندما ضرب التمثال وكسر رجله وهو يقول: انطق أيها الحجر.

أما لغة الموسيقى فهي الجمل الصوتية المتأسسة على العلامات الموسيقية المؤسسة للمقامات. والتأليف الموسيقي هو الربط بين الجمل الصوتية الموسيقية. وكلما كان الفنان ممتلكاً لهذه اللغة كان أبلغ ابداعاً وأعظم. على أن ماتجدر الإشارة اليه هنا أن العازفين كلهم يمتلكون اللغة الموسيقية بالمعنى المشار إليه ولكنهم غير قادرين على التلحين وبمحض الضرورة عاجزون عن التأليف الموسيقي، والسبب في ذلك أن العزف هذا لايتعدى كونه مهنة يمتهنها المرء لاكتساب لقمة العيش أو لمجرد الاستمتاع بالعزف، بينما التأليف الموسيقي والتلحين صنعة مبدع، والمبدع هو الذي يغوص في أعماق ذاته ليكشف عن بذرة الإبداع التي نحاول الإرشاد إلى كيفية الوصول إليها.

أما لغة العمارة فهي المكان، وتعابيره هي كيفيات توزيع المكان وإضفاء اللبوس الجمالي عليه، بحسن التوزيع، وجمالية تركيبه، مع حسن استغلال المساحات.

ولكن المشترك في كل الفنون هو أن لغاتها متميزة عن لغة التعبير

الشائعة والعادية، ولانعني بذلك البساطة، لأن البساطة قد تكون أحد أهم عوامل عظمة الفن وخلوده، وعشق الناس له، كأغاني فيروز مثلاً، والأغاني التراثية، ولذلك أوقف ليون تولستوي– L. Tolstoy أصالة الفن وعظمته على مدى قدرته على إثارة انفعالات الآخرين.. ويضرب لنا في ذلك مثلاً أغاني الفلاحين الروس التي أثارت انفعالات آلاف مؤلفة من الناس، أكثر بكثير ممن أثارتهم مســرحية شكسبير– Shskespear : (الملك لير)[١٧].

وبذلك نجد أن اللغة هي الأساس الذي لاغنى عنه لكل الفنون، وكلما كان الفنان متمكناً من اللغة أكثر كان تعبيره الفني أجمل وأبلغ، وبتفاوت الفنانين بامتلاك لغات فنونهم والتحكم بها يتفاوتون في التعبير أولاً، ويتفاضلون في النجاح ثانياً، ويخلد بعضهم دون بعض.

إننا نصر على امتلاك اللغة[١٨] لأن اللغة هي أداة الفكر، بل الفكر هو اللغة، واذا ما أخذنا نسبية دلالة لفظة اللغة على مادتها نستطيع القول بكل اطمئنان وارتياح: لايمكن التفكير خارج نطاق اللغة، ولانبالغ أبداً إذا ادَّعينا بأن كل زيادة في الحصيلة اللغوية تؤدي بالضرورة المنطيقة إلى نماء في أساليب التفكير وامتداد في آفاق دقة التعبير، والفن تفكير نوعي يتطلب أكبر قدر من الطاقات اللغوية لأنه تجسيد لحدوس تجريدية وتصوير لتحليقات المخيلة الإبداعية في عوالم تجريدها؛ فكيف ينقل المبدع ذلك إلى فنه اذا لم يكن ممتلكاً ناصية لغة فنه؟؟!

إن كسل كثير من المبدعين وتقصيرهم في تعلم لغات فنونهم دعاهم

(17)- C.E.M. Goad: Guide ro Philosophy. 1944. Ch. v (Ethical Philosophy) P. 335.

(١٨) – ونؤكد ثانية أن اللغة هنا اصطلاح نسبي يرتبط بمادة الفن وطبيعته، فقد تكون هذه اللغة رموزاً كما في الفنون التشكيلية والعلوم، وقد تكون لغتنا المنطوقة كما في فنون الأدب، وقد تكون حركات كما في الرقص...

إلى رمي هذه اللغات بالعجز والقصور، والتقصير عن احتواء حدوسهم وإشراقاتهم، وهذا محض ادعاء لاينقصه البرهان وحسب بل يفتقر إلى أقل حدود التماسك المنطقي لأن لغات الفنون استوعبت تاريخاً قد لايُحصر لكثرته من الآثار الخالدة على الزمان. وعلى كل حال فإن لغات الفنون كلّها تنتظر دائماً المبدعين العمالقة ليجددوا فيها، فمن ذا الذي يحق له أن يُجدد في الفنون غير الذي هضم هذه الفنون؟؟!

ثانياً: امتلاك أدوات الفن

اذا كان امتلاك لغة الفن هو الأس الأساس لولوج طريق الإبداع فإن امتلاك أدوات الفن هو المقود الذي يسوس اللغة ويتحكم بها في مسارب الإبداع، فاذا ماغاب هذا المقود أو ضعف تعثرت عملية القيادة وافتقرت إلى الدقة، هذا إن لم تنزلق في هوًى غير ذات منجى.

إن اللغة هنا بمثابة اللبنات المعدة للبناء، ولذلك مهما جمعت من هذه اللبنات لن تحصل على بيت تسكنه مالم تسع إلى رصفها وتنسيقها بحيث تصبح مايصلح للسكن، ولايكون ذلك إلا باستخدام أدوات البناء، وإلا فإن مجرد الجمع سيقود إلى بناء هش سرعان ماينهدم. والشأن ذاته نجده في الفنون؛ إن امتلاك لغة أي فن من الفنون شيء عظيم، ولكن الأعظم منه أن تعرف كيف توظف هذه اللغة، والأعظم من ذلك أن يكون التوظيف إبداعاً، ولايكون ذلك إلا بامتلاك أدوات الإبداع في هذا الفن.

كما اختلفت لغات الفنون كذلك تختلف أدواتها؛ فأدوات الفنون الأدبية هي البيان والفصاحة والبلاغة. وأدوات الرسم هي الريشة؛ والريشة هي القلم أو الريشة العادية أو أي شيء يمكن استخدامه في الرسم. أما أدوات الرقص فهي أعضاء الجسم وعضلاته الراسمة للحركات الفنية. وأدوات فن العمارة ليست المعاول والرافعات... بل هي الأبعاد التي تحدد كيفية نظم البناء جمالياً، والعلاقات الرياضية التي

تضمن صلاحية البناء وتماسكه. أما أدوات الموسيقى فهي الآلة الموسيقية، ومعلوم أن في مكنة المرء امتلاك لغة الموسيقى دون تمكنه من العزف على أي آلة موسيقية، فمن السهل أن يحفظ المرء العلامات الموسيقية، وأن يحفظ المقامات ويميز بينها دون إجادة العزف، وهذا مايشبه امتلاك لبنات الك/ بناء دون امتلاك القدرة على إشادتها. هذا في الفنون كلها في الموسيقى، لأنَّ الشأن واحد.

ولذلك نجد أن امتلاك الأدوات أمر لايقل أهمية عن امتلاك اللغة، بل إن امتلاك الأدوات هو الأهم، ولكنا آثرنا إيلاء اللغة الأهمية الأولى لأن امتلاك الأدوات دون اللغة يؤدي إلى التشويه والعبث المفسد، بينما امتلاك اللغة دون الأدوات يُنمي الذوق السليم والرقي في التعامل مع الفنون، وقلَّما يقود إلى نتيجة سيئة، وفي كل الأحوال فإن أضرار امتلاك اللغة دون الأدوات أقل بما لايمكن إحصاؤه من أضرار امتلاك الأدوات دون اللغة.

ثالثاً: الثقافة الاختصاصية

نعني بالثقافة الاختصاصية أو الثقافة الموجهة أن يكون المرء عارفاً بما يتعلق بميدان إبداعه معرفة متعمقة، لأن هذه المعرفة من العوامل المساهمة في فتح باب الإبداع، وفي صوغ الشخصية المبدعة صياغة أتم وأقدر. ولكل ميدان طبيعته وخصائصه، وبدون هذه المعرفة لايمكن للمرء أن يصبح مبدعاً حقاً أبداً، وإلا فكيف يقرض الشعر من لم يعرف موسيقى الشعر وأوزانه وبحوره؟ وكيف له أن يعرف ذلك دون أن يحفظ مئات القصائد وآلاف أبيات الشعر.

إن من يحفظ الأوزان عن الخليل ويقدُّ الشعر على أساسها ليس بشاعر أبداً وإنما هو متصعٌ الشعر، لأن الأوزان علم وليس العلم هو أساس الإبداع وإنما هو الفن، ومعرفة الأوزان التي نريدها هي التي تكتسب بحفظ الأشعار. وعلى الهاوي أن يتخير من الشعراء أسماهم وأرقاهم مكانة

شعرية، ومن الأشعار أجملها وأفضلها، حتى ينسج على غرار جمالياتها وروائعها.

لقد أدرك مفكرنا الفذّ ابن خلدون[١٩] هذه الحقيقة ووعاها- كما الكثيرون- حقيقة تفاوت الآثار الفنية واختلافها باختلاف أصحابها، فمنها الرائع البديع، ومنها التافه الوضيع، ومابينهما مراتب ودرجات، وحرصاً منه على صفاء القريحة ونقائها، ودنوها من ذُرى الكمال قدر المستطاع فقد أصر على مايمكن أن نسميه حسن اختيار التجربة، أو ما سميناه هنا الثقافة الاختصاصية. لأن جودة الإبداع وأصالته مرتهنتان بعمق الخبرة الاختصاصية وفاعليتها، وهذان الاعتباران هما اللذان يشكلان العامل الحاسم في بلورة شخصية مبدعة غير متبعة.

وقد أفرد الفيلسوف لذلك فصلاً سمّاه: «في أن حصول هذه الملكة يكون بكثرة الحفظ، وجودتها بجودة المحفوظ». فمن أجل تكوين الملكة الشعرية- على سبيل المثال- ينبغي على المرء أن «يتخير من المحفوظ الحر النقي الكثير الأساليب، وهذا المحفوظ المختار أقل مايكفي فيه شعر شاعر من الفحول الاسلاميين مثل ابن أبي ربيعة وكثير وذي الرُّمة وأبي نواس والبحتري والرضي وأبي فراس..»[٢٠].

على أن هذا أقل مايكفي، أو العتبة الدنيا لامتلاك الموهبة الشعرية، دون أن يقود إلى امتلاكها بالضرورة، ومايجب أخذه بعين النظر أنه كلما زاد المحفوظ كان ذلك ذخراً للشاعر يُيسر له التعامل مع موضوعه، ويجعله متمكناً أكثر، أو مايعبر عنه ابن خلدون برسوخ الملكة «وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه وكثرته من قلّته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ»[٢١].

(١٩) انظر تفصيل رأي ابن خلدون في كتابنا: فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون.
(٢٠) ابن خلدون: المقدمة- ص٥٧٤.
(٢١) م.س- ص٥٧٨.

هذا الإصرار من ابن خلدون على جودة المحفوظ، أو ماسميناه الثقافة الاختصاصية، ليس اعتباطاً، وإنما له غاية، فمن أراد أن يكون إبداعه جيداً عليه أن يُعايش الجيد من الآثار الفنية، بل ينبغي ألا يكتفي بمحاكاة ماقد سبق، إذ عليه أن يرتقي ويبز سابقيه، وهذا أمر لازبٌ لامناص منه، إذ إن طبيعة الحياة تفرض على الإنسان أن يكمل مسيرة سابقيه تطويراً ورُقياً لابالوقوف عندها. وعلى ضوء ذلك نفهم مقولة ابن خلدون: «وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده، ثم إجادة الملكة من بعدها، فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة، لأن الطبع إنما ينسج على منوالها، وتنمو قوى الملكة بتغذيتها، وذلك أن النفس وإن كانت في جبلتها واحدة بالنوع فهي تختلف في البشر بالقوة والضعف في الإدراك، واختلافها إنما هو باختلاف مايرد عليها من الإدراكات والملكات والألوان التي تكيِّفها من خارج، فبهذه يتمُّ وجودها وتخرج من القوة إلى الفعل صورها»(٢٢).

ومثل ذلك يقال في الفنون الأخرى، دون الحفظ، لأن الحفظ ميزة في الشعر والموسيقى فقط، فعلى الهاوي أن يُعايش الآثار الفنية ويتفحصها وينقب عن مكامن الجمال فيها، وعن نقاط الضعف كي يتلافاها. دون أن ننسى قواعد الفن ومبادئه وأسسه ومقوماته وأبعاده فكلها ضرورية لاغنى عنها.

ومن المستحسن المستحب أن يُلمَّ الفنان بأدبيات فنه، وتاريخه، ونظرياته، حتى تتكامل شخصيته الإبداعية أكثر، ويتعزز موقفه، فلايبدو فارغاً كالغرفة الخاوية، المخلعة النوافذ التي تلقى كل ريح فيها صداها.

رابعاً: الثقافة العامة

انطلقنا في البداية من أن كل معرفة مفيدة، وهذه حقيقة لايمكن

---

(٢٢) م. س - ذاته.

إنكارها. ولذلك على المبدع ألا يتوقف عند ثقافته المختصة ليدور في فلكها الضيق، وإنما عليه أن يتبحر قدر المستطاع في المعارف الأخرى، وينهل من كل معين، لأن ذلك يفيده في إغناء إبداعه وتوشيته بما يستفيده من المعارف الأخرى.

ولكن؛ لماذا الثقافة العامة؟

الحق أن الثقافة العامة قد لاتقدم أو تؤخر في عملية الإبداع، بل الأصح القول إنها قد لاتؤخر شيئاً في عملية الإبداع، ولكنها تسهم في تقدمه بكل تأكيد، وبأي حال من الأحوال يمكن الاستغناء عنها؛ فما الذي سيؤثر في إبداع الفنان إن كان يخال أن الشمس هي التي تدور حول الأرض لا العكس؟! وكيف سينعكس في فنه أن يحسب أن روسيا هي عاصمة الصومال؟!

نعم، قد لايؤثر ذلك سلبياً في الإبداع، وربما كانت الموهبة فذة فاستغنت عن الثقافة العامة، ولكن من المؤكد أنها لو نهلت مزيداً من المعرفة والثقافة لكانت حققت تقدماً أفضل بكثير مما حققته؛ فالمعرفة التاريخية منهل ثرٌّ، وملهم كبير للمبدعين، وملاذ من الوقوع في المفارقات التاريخية. والمعرفة الاجتماعية والنفسية ميدان رحب للموضوعات أولاً ولحسن تصويرها، ودقة التعبير عنها. والمعرفة الفلسفية ضرورية للارتقاء بالسوية الفكرية للأثر الفني المبدع. وللمعرفة السياسية أثر في تنوع الموضوعات وخصوبة الأفكار.. وهكذا يكون دور كل معرفة. وعلى العموم يمكن القول وبكل تشديد وتأكيد: إن الثقافة العامة تفتح آفاقاً واسعة أمام المبدع يطلُّ من خلالها على عوالم لم تكن مرئية أمامه، وتفتق طاقاته الذهنية، وتزيد في مداركه العقلية، وتمده بموضوعات ماكان من الممكن أن يحظى بها من غير هذه المعرفة، وتنوّع في أساليبه التعبيرية، وكيفيات تعامله مع الموضوعات... إن فوائد الثقافة العامة أكثر من أن تحصى أو تعد.

والحق أن الذي دعاني إلى إيراد هذا العنصر والحديث عنه لم يكن في الأصل ماله من فوائد جمة أبداً، وإنما ما وجدته من غرور بعض المبدعين الذين اكتفوا بمواهبهم وترفعوا عن الثقافة ومتابعة التعليم فكانت النتائج أنهم لايجيدون إلا أن يبدعوا. . . لايعرفون مبادىء الحديث، ولاأصول الخطاب، ولاقواعد التعبير. . إنك عندما تسمع أحدهم يتحدث، أو يريد أن يعبر عن فكرة، تودُّلو أنك اكتفيت بفنه فقط. ولكننا في الوقت ذاته نجد أن المبدع المثقف يفرض عليك ذاته مبدعاً ومثقفاً، لأن الثقافة تجعل للمرء موقفاً ومبدأ، تجعله قادراً على التعبير عن ذاته، عن ثقافته. . .

خامساً: التحدي

ومن أهم عناصر الطريق إلى الإبداع، بل النجاح في الإبداع هو التحدي؛ تحدي الذات أولاً وتحدي الآخرين.

أما تحدي الذات فهو وضعها على المحك لا لامتحانها، بل لإثبات هويتها، بإلزامها بذل طاقاتها، وإثارة دافعيتها، وبعث مكنوناتها، وهذا مايمثل في الجلد على المتابعة، والتحصيل، والسهر، ومقاومة الأهواء والميول والكسل، وفي وضع هدف تُلزم النفس بالثبات والمثابرة من أجل تحصيله. إن تحدي الذات لايتوقف عند هذا وحسب، بل يتجاوزه إلى السعي الدائم لتلافي النقص والقصور، وإكساب النفس الصبر، ورفع وتائر العمل، والارتقاء بمستوى الطموح. على أنه لايمكن عدُّذلك قاعدة حتمية النتيجة، لازمة التحقق، ولكن النتائج غالباً مُرضية.

وأما تحدي الآخرين فهو وضع نموذج مبدع وتحدي هذا النموذج. وينبغي أن يكون هذا النموذج المتحدى عظيماً لاعادياً، لأنك بتحدي العظيم يمكن أن تصبح عظيماً، أما إذا تحديت عادياً فلن تكون أكثر من عادي.

والحق أن التحدي هو المحك الأساسي للابداع، فأن تتحدى ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci في أن تبدع لوحة تفوق الجو كندا أو الموناليزا

يعني أنك تضع ذاتك المبدعة على المحك، فإن نجحت في التحدي بلغت مالم يُبلغ قبلك، وإن فشلت في تحدي هذا النموذج كسبت أنك قطعت شوطاً مهماً في الوصول إلى قمة من قمم الإبداع، بينما لو تحديت رساماً مغموراً عادياً فلن تُحصِّل شيئاً، سواء نجحت أم فشلت؛ إذا نجحت فنجاحك وضيع، وإذا فشلت ففشلك ذريع. ومن ذلك مثلاً أن الشاعر بشارة الخوري ماراه أحد إلا متأبطاً ديوان ملك الغزل العربي عمر بن أبي ربيعة، حتى صار أميراً للغزل العربي المعاصر.

سادساً: الممارسة

في سياق ذلك كله كثيراً ماتخطر في البال بعض الأفكار الإبداعية، فليكتبها أو ليجلوها، وليعرضها على المختصين والخبراء ليستفيد من آرائهم، ولكن دون أن يتسرب اليأس إلى النفس أبداً، فأول كل مركب صعب، وكثيرون نصحوا بالكتابة والتمزيق في البداية، ولابأس إن مرَّ بمثل هذه المرحلة، على أن ينتبه إلى أن نتاج القريحة أثير على القلب عزيز، وماأكثر مايخال صاحب الأثر أنه من الروائع وهو جدٌّ عادي، لأن الأثر الفني كالإبن تماماً في مكانته ومعزته، «فإن الإنسان– كما يقول ابن خلدون– مفتون (بإبداعه)، إذ هو نبات فكره واختراع قريحته»[٢٣].

ولقد انتبه أبوعثمان الجاحظ إلى خصوصية هذه العلاقة بين المبدع والمبدَع «ولذلك لم يفته أن يقول فيها قولاً، فهو في البداية يحذّر الفنان من الانجراف في سيل جموح ذاته المتهالكة في الإعجاب بما تبدعه، فتلك طبيعة خاصة في الفنانين عندما يقفون أمام مايبدعونه من آثار فنية، وهي تكاد تكون طبيعة فيما يبدو من كلام أبي عثمان، لأنها تشبه علاقة الأب بابنه الذي هو بضعٌ منه، وهذا مايُعبر عنه الفنانون عندما يُسألون عن أعمالهم

(٢٣) ابن خلدون: المقدمة– ص٥٧٥.

بقولهم: كلُّ أعمالي كأولادي، لا أفرق بينها»(٢٤). ولذلك يخاطب صاحب البيان والتبيين الفنان بقوله: «فلاتثق في كلامك برأي نفسك، فإني ربما رأيت الرجل متماسكاً وفوق المتماسك، حتى اذا صار إلى رأيه في شعره، وفي كلامه، وفي ابنه، رأيته متهافتاً وفوق المتهافت»(٢٥).

ولذلك كان إصرارنا على المعرفة والثقافة، وعلى امتلاك اللغة والأدوات، حتى يصل المبدع إلى مرحلة تؤهله للحكم فيما ينتج حكماً موضوعياً، سليماً، وهذا أمر إن كان صعباً فهو غير مستحيل أبداً، بل إنه غير عسير إلى الحد الذي يُقطع معه الرجاء منه. ولاعيب أبداً في أن يراجع المرء إبداعه؛ أياً كان صنفه، ويعيد النظر فيه؛ تنقيحاً وتشذيباً وتهذيباً وتقويماً، وأصحاب هذا الاتجاه كثيرون جداً قد يضيق المجال عن سرد أسمائهم، وهم كلهم معروفون، وإن حاول بعضهم عدم الحديث في ذلك لظنه بأن في ذلك نقص أو عيب، وليس الأمر على هذا النحو، ولاأزعم أن ذلك قوة أو تمكناً أكثر، كل مافي الأمر أنه تبعٌ لخصائص الشخصية فيما إخال.

ومن أمثلة الذين يراجعون آثارهم بعد إبداعها ويعدلون فيها- وكما أشرنا فهم كثرٌ جداً: زهير بن أبي سلمى ومدرسته التي لايقل عددها عن عشرين متميزاً، وكذلك ملك الشعر العربي أبو الطيب المتنبي، وهذا مثلاً أيضاً عديُّ بن الرِّقاع «يدل على أنه كان يُعنى (بأشعاره) عناية شديدة، إذ مايزال يصقلها ويشذبها حتى تلين له متونها، مردداً فيها نظره، مجيلاً عقله، يقول(٢٦):

---

(٢٤) عزت السيد أحمد: القيم الجمالية والأخلاقية عند الجاحظ، رسالة ماجستير نوقشت في جامعة دمشق عام ١٩٩٤ - ص٨٩.

(٢٥) الجاحظ: البيان والتبيين ج١ - ص١١٧.

(٢٦) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العرب؛ العصر الاسلامي - ص٣٤٥.

وقصيدة قد بتُ أجمع بينها
حتى أقوّم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قناته
حتى يُقيم ثقافه منآدها

وهاهو ذا الشاعر الفرنسي الشهير بول فاليري P. Valery «يصرح بأن كل خلق مأساة يكدُّ فيها المؤلف ويتريث ويتردد ويعاود بعد الفشل ويصحح نفسه دون انقطاع»(٢٧).

إذا تم ذلك كله بنجاح يمكننا بنوع من المغامرة، وضرب من الحذر القول إن الهاوي قد أصبح مبدعاً محترفاً، أو إنه صار على طريق الإبداع.

ولكن: ماذا لو أن الهاوي قد فعل كل ماطلبناه منه **ولم يبدع؟!**

قانونياً ليس له عليَّ أي تعويض أو غرامة، وعلى أي حال فإنه إن التزم بالمنهج الذي رسمناه، ونفذه كاملاً أو ناقصاً سيكون قد حقق مكاسب كثيرة، ولن يكون الوقت الذي قضاه في هذا المسعى قد ضاع سدى، ولاأظنني بحاجة لأبرهن ذلك، وبذلك أكون قد برأت ذمتي في أقل تقدير.

وهنا تحضرني قصة شبه طريفة، وغير مضحكة:

ذهب شاب إلى شاعر كبير وقال له:

- أريد أن أصير شاعراً.

فقال الشاعر:

- اذهب واحفظ ديوان أبي تمام.

فذهب الشاب وعاد بعد زمن وقال للشاعر:

- حفظت ديوان أبي تمام.

فقال الشاعر:

---

(٢٧)- أحمد عزت راجح: علم النفس؛ فصول في علم النفس- ص١٠١.

- اذهب وانسه اذن.

ابن خلدون بكياسته ولباقته أخذ هذا الكلام على محملٍ من حسن النية فقال: «وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتُمحى رسومه الحرفية الظاهرة، اذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فاذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورية»(٢٨).

ولكن الذي كان صدره ضيقاً قال:

لو أرادت الإمطار أرعدت.

المصادر والمراجع

١- ابن خلدون: المقدمة- المكتبة التجارية الكبرى- القاهرة- د.ت.

٢- د. أحمد عزت راجح: علم النفس العام؛ فصول في علم النفس- منشورات جامعة دمشق- ١٩٨٧م.

٣- الكسندرو روشكا: الإبداع العام والخاص- ترجمة: د. غسان عبد الحي أبو الفخر- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب؛ سلسلة عالم المعرفة- الكويت- العدد ١٤٤-١٩٨٩م.

٤- الجاحظ: البيان والتبيين- تحقيق؛ فوزي عطوي- الشركة اللبنانية للكتاب- بيروت ١٩٨٦م.

٥- دين كيث سميث: العبقرية والإبداع والقيادة- ترجمة: د. شاكر عبد الحميد- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب؛ سلسلة عالم المعرفة- الكويت- العدد ١٧٦- ١٩٩٣م.

٦- د. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي؛ العصر الاسلامي- دار المعارف بمصر- القاهرة- ١٩٧٦م.

(٢٨) ابن خلدون: المقدمة- ص ٥٧٤.

٧- عزت السيد أحمد: انهيار دعاوى الحداثة؛ الحداثة ضرورة تاريخية لاخيار سياسي- دار الثقافة- دمشق- ١٩٩٥م.

٨- عزت السيد أحمد: فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون- دار طلاس- دمشق- ١٩٩٣م.

٩- عزت السيد أحمد: القيم الجمالية والأخلاقية عند الجاحظ؛ رسالة ماجستير في الفلسفة نوقشت في جامعة دمشق عام ١٩٩٤م.

١٠- د. فاخر عاقل: الإبداع وتربيته- دار العلم للملايين- الشركة اللبنانية للكتاب- بيروت ١٩٦٩م.

١١- فوزي عطوي: المعلقات العشر؛ دراسة ونصوص- الشركة اللبنانية للكتاب- بيروت- ١٩٦٩م.

١٢- المعجم الفلسفي المختصر- ترجمة؛ توفيق سلوم- دار التقدم- موسكو- ١٩٨٦م.

١٣- ميخائيل عيد: قصيدة مترجمة للشاعرة بلاغا ديمتروشا- الأسبوع الأدبي- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- العدد ٥٢٤-١٩٩٦م.

١٤- ول ديورانت: قصة الحضارة ج١٤- ترجمة فؤاد أندراوس- مطابع الدجوي- القاهرة- ١٩٨٦م.

15- IPAR`S: Contribution to the Conceptualiztion and Study of creativity, in a perspatives in creativity. (I.A.TAYLOR, JE. GETZELS), Alding chicago. 1975.

16- Goad, C.E.M: Guide to Philosophy. ch.v (Ethical phiosophy). 1944.

17- Merriam webstar's Encylopedia of Litrature. Merriam- Webstar Incorporated, Publishers Spring fiield . Massachusttes. 1995.

* * *

تفسير الأحلام في الحضارات القديمة

موسى ديب الخوري

الحلم لغة إنسانية عالمية، لكنها مع ذلك لغة ذاتية إلى أبعد الحدود. فمن الصعب جداً على الحالم أن يعيد صياغةحلمه بدقة وبذاتية رؤيته له. فالحلم لغة باطنة، أي إنه ليس لغة تعبيرية قاصرة على نقل معلومات معينة، بل

(*) موسى ديب الخوري: باحث من سورية، عضو الجمعية الكونية السورية، يهتم بالدراسات العلمية وفلسفة العلوم. له العديد من الدراسات المنشورة في الدوريات العربية.

لغة تفعيلية شكل جملُها ورموزُها أفعال وتحولات على مستوى النفس الإنسانية. وعندما نفك رموز الأحلام اعتماداً على معارفنا الحالية، نجد أنفسنا أمام عملية نفسانية معقدة تسبر أغوار النفس وتحولاتها الديناميكية وتعيد مجمل العناصر الحُلمية إلى شخصية الحالم.

ومع ذلك، فإن هذه العناصر نفسها تتكرر في أحلام أشخاص مختلفين عبر أزمنة وأمكنة متباعدة. ويسبر علم النفس عالم الأحلام ليستخلص من الرموز والصور الحلمية النماذج البدئية العامة التي لا يختص بها زمان أو مكان. وتشكّل هذه النماذج البدئية اللغة الأم ككل لغة تعبيرية. وهكذا، نجد إلى ما وراء لغة الحلم الذاتية، المعنى الفاعل والمحرّض لتفتح المواهب والقدرات الإنسانية الكامنة. وبالتالي، كان التعامل مع الأحلام يندرج عبر التاريخ تحت أنماط مختلفة بحسب مراحل التفتح النفسي التي مرّت بها الشعوب. ولاشك أن هذا التزاوج بين الحلم الذاتي والأنماط الحلمية العامة يشير إلى التوافق بين الصيرورة الداخلية الفردية والمؤثرات الجمعية عليها. ويعكس ذلك، شكل مواز للتوازن النفسي الذي يعطيه الحلم للحالم، توازناً أوسع وأعمق على مستوى الجماعة، عندما تظهر أنماط حلمية عامة، وتتأكد من ثمّ أحلام الأفراد من خلال توافقها النمطي مع أحلام الجماعة.

يقودنا ذلك إلى التساؤل حول وجود أنماط حلمية عامة على مستوى الشعوب وعبر المراحل الثقافية المختلفة؛ فإلى أي حدّ يمكن لثقافة أن تنحت نمطها الحُلمي، وإلى أي حدّ ينعكس تفتح اللاوعي وتواتر الأحلام عبر مرحلة معينة في بلورة وبناء البنية الثقافية. تحتاج الإجابة على مثل هذا السؤال إلى جهود وأبحاث واسعة، وحسبنا أن نطرح السؤال، ونحاول البحث عن نقاط سابرة للخلفية الجمعية التي تستوعب الخبرات الباطنة للإنسانية ككل وتدرجها في تراتبية جمعية وفردية بحسب الحالات والأزمنة لتظهر كأنماط حلمية أو رؤيوية.

الصور الرمزية للأحلام:

ترى، هل تطورت لغة الحلم عبر العصور؟ وهل تختلف أحلام الإنسان القديم عن أحلام الإنسان الحديث؟ ومن أين تنبثق رموز أحلامنا الجديدة؟ وكيف يتوافق المعنى الكامن من لاوعينا مع رمزية الصور المأخوذة من حياتنا المعاصرة؟ أفلا يعبّر هذا التوافق عن وحدة عالمي الظاهر والباطن وعن التفتح المشترك العميق للغتي الحلم والواقع؟

تبين نظرة فاحصة، من خلال العلوم النفسانية والتاريخية والانتروبولوجية، أن الصور الرمزية للأحلام تُشتق غالباً من العصور القديمة، بل وحتى ما قبل التاريخية. فنحن مثلاً نجد الكثير من الصور والرموز التي لاتزال تزور أحلامنا في أساطير الماضي. وينتمي بعض هذه الرموز إلى بدايات تطور البشريات، إذ يحتفظ اللاوعي الجمعي أولى همسات الوعي الطبيعي الكامن المدرك لوجوده. ومثال ذلك صورة الأرض الواسعة والممتدة. إنها صورة أنثوية غالباً، فيها من جاذبية الأفق الشواشي بقدر ما تمثّل حالة الاستقرار والعطاء. إنها الألوهة التي أخصبها الحب فأنبتت. وترجع هذه الصورة على الأقل إلى نحو مائة ألف سنة، أي إلى فترة ظهور سلفنا المباشر الإنسان العاقل (sapien sapien). وكمثال على صورة أحدث نذكر المحراث، وهي صورة ترجع إلى نحو عشرة آلاف سنة. وقد دخلت هذه الأداة إلى لاوعينا كرمز للإخصاب، ولازالت حتى اليوم تحفظ هذا المعنى.

إن الصور الطبيعية كانت أولى الرموز التي تأصّلت في لاوعينا كنماذج بدئية أساسية. وفي الحقيقة، فإننا لانستطيع بحال من الأحوال الفصل بين البيئة الطبيعية ورمزيتها الحلمية. فنحن لانستطيع تمييز النموذج البدئي الذي أبدع الشكل الطبيعي عن النموذج البدئي الذي تفتح فينا كرمز حلُمي! والحق إن الوعي الجمعي الكامن هو في الجوهر مبدع الواقع الطبيعي والعالم الحلمي معاً. ويمكننا أن نعدد الكثير من هذه النماذج البدئية - الرموز

الطبيعية الأولى، وبخاصة تلك التي تعامل معها الإنسان القديم بشكل مباشر، كالجبل والسهل والصخر والشجر وأنواع الحيوانات والكهف والنار والشمس والقمر والنجوم، والأب والأم، وأعضاء الجسم الإنساني، والبحر والريح والمطر والسحاب و الفيضان والجفاف والثمار، والألوان المختلفة كالزرقة والخضرة والسواد والبياض إلخ . إن هذا الغيض غير المنتهي يشكل اللغة الأولى التي تواصل معها الإنسان القديم عبر الشكل الواقعي كما وعبر الرمز الحلمي.

كذلك اكتسبت بعض أدواتنا معان رمزية في أحلامنا منذ عصور سحيقة، كالعصا والسهم والحربة والمقلاع والحبل وجلود الحيوانات والإبرة والأودات الحادة والقاطعة والمشغل ثم القنديل والشمعة والموقد. وترجع كافة هذه الرموز إلى عشرات آلاف السنين، ويمكننا أن نلاحظ تطوّر بعضها مع بدايات عصر الزراعة والتدجين والاستقرار، حيث دخلت أدوات جديدة على حياتنا اليومية وبالتالي إلى مفردات لاوعينا الجمعي. ونعدد منها السور والبيت والحصن والقرية والمدينة والمعبد واللوح الكتابي والرق والعجلة والعربة وأدوات الزراعة كالمحراث والمعول والمنجل واللجام، وأسلحة القتال كالسيف والخنجر والحربة والرمح، وأدوات البيت كالمقعد والطاولة والسرير وأدوات الطعام والملابس والمغزل والنول وأدوات الموسيقا وأدوات الزينة كالأساور والعقود والأقراط إلخ. وخلال مراحل تالية، ظهرت مع تطور المدنّيات والممالك تعقيدات حياتية سرعان ما تطابقت مع نماذج بيئية في اللاوعي الإنساني مما أدى إلى استمرار تفتح وتوسع اللغة الحلمية كما والابداعات النفسية - العقلية على حد سواء، ونذكر من هذه الرموز المراكب والصواري والأشرعة والقوافل والجيوش والأبنية الضخمة كالزقرات والأهرامات والأقنية والطرق المعبدة والسلالم والملاعب والأسواق المكتظة إلخ.

لقد انبثقت عبر هذه المراحل الطويلة رموز كانت بالمقابل آتية من عالم الداخل أولاً لتعبّر عن توق داخلي لتحقيق قيم الحياة الإنسانية. ولهذا اكتست هذه الرموز صوراً معقدة ومركبة من أشكال العالم الخارجي. ولاشك أن تواحد الإنسان القديم مع الطبيعة كان أحد المعاملات الرئيسية في تفتح هذه الدوافع، كالتوق للطيران أو للغوص أو للتحول إلى مختلف أشكال الإنسان البدئي الكامل. ورموز الحيوانات الأرضية المجنحة من الأمثلة الواضحة في هذا السياق، مثل الأسد المجنح أو الحصان المجنح. وكان لهذه الرموز أحياناً رأس بشري كما في أبي الهول المصري. ويندرج حلم البساط الطائر في هذا السياق أيضاً حيث يشير إلى القدرة الكامنة في العالم الأرضي على الطيران. وبالمقابل، نجد في رمزية الإنسان - السمكة وأحلام الغوص في المياه أو الشواش، أو التنقيب في الأعماق الطينية والصخرية رموزاً كتوق مماثل للمعرفة والتواحد مع المحيط الأول.

الحلم في المفهوم القديم

تُشتق الكلمة الفرعونية التي تشير إلى الحلم من فعل يعني اليقظة أو الاستيقاظ. ويعكس ذلك المفهوم المصري للحلم حيث يدخل الحالم إلى عالم مختلف عن الواقع اليومي ويصبح المستقبل مكشوفاً لديه. وكانت هذه النظرة للحلم سائدة في معظم الحضارات القديمة، إنما مع تفسيرات مختلفة أحياناً لآلية الحلم أو الاتصال بالعالم الآخر أو حتى لوظيفة الحلم. ففي الموروث السومري - الأكادي الحلم خلق ليلي يتصل اتصالاً وثيقاً بالنوم والموت. وتقع تجربة الحلم مثل أية تجربة ليلية تحت تأثير الشيطان. ويسمح لنا وجود الإلهين ما-مو وزيكيكو ابني الشمس وإله الحلم آن-زا-كار في قائمة الشياطين الليلية بافتراض أن الحلم يولد من الأرض الكبرى، أي الجحيم عند البابليين. لكن مفهوم الجحيم هنا كما هو واضح هو عالم اللاتمايز. إن الحلم هو نفس الحي، ويتألف من مادة هوائية. ويقارن هذا

النفس الغريب في ملحمة جلجامش بظل إنكيدو البطل الصاعد من الجحيم.

إن النظرية الأساسية في تفسير الأحلام في الصين تقوم على المبدأ الطاوي أن الذات الإنسانية تتألف من عنصرين هما الـ«هوين Houen» و«البو P'ô». والبو هو النفس المتعلقة بالجسد والتي تتحلل بتحلله. أما الهوين فيحل في الجسد عند الولادة، إنه النَفْس - النَفَس الذكي. وفي حين ظل البو مرتبطاً بالجسد، فإن الهوين يستطيع مغادرته في ظروف معينة، ومنها حالة الأحلام خلال النوم، فيصادف أنفاس أشخاص آخرين بل وأنفاس سحرة وسرانيين وموتى وقوى فوق طبيعية. ويستطيع الهوين تحقيق رحلات بعيدة في الأحلام الإرتحالية إلى بلاد سرائية وذلك خلال ثوان قليلة. وعبر هذا المنظور يمكن أن نستنتج تفسيراً طاوياً للحلم التنبؤي وإن كانت النظرية لاتذكره بشكل واضح.

ونلحظ تراتبية واضحة في مصادر الأحلام الصينية، وبخاصة خلال الفترة التالية لعصر التشو: فالحلم وسيلة للتواصل مع العوالم فوق الطبيعية، وأولها عالم الرب الأعلى في السماء، ثم عالم الآلهة فعالم الأسلاف ثم الأشباح ثم الأحياء. ويمكن أن نجد في هذه التراتبية انعكاساً لتحقق نفسي وروحي متدرج. فالمصدر الأعمق للأحلام هو الألوهة العليا، ثم تأتي الآلهة، وهي ترمز هنا للدوافع العميقة في النفس البشرية. ويمكن أن ينطبق ذلك على مجامع الآلهة في مصر وبابل والهند أيضاً. وتمثل الآلهة هنا النماذج البدئية الأساسية. أما عالم الأسلاف فيرمز إلى ما يستقر في اللاوعي الإنساني من تاريخ التطور الثقافي. أما الأشباح فهم إشارة على الأرجح إلى الأوهام والقوى الانفعالية غير المنضبطة في نفسانية الإنسان. وأخيراً يصبح الحلم فائق التعقيد مع عالم الأحياء الذين يمثلون فيه غالباً دور الحالة الراهنة لصيرورة التفتح النفسي.

أما في الهند، فإن الأحلام تكشف للرائي جوانب من المطلق، قبل

أن يصل إلى مرحلة التواحد معه. وتقول نظرية المراتب الأربع إن النفس البشرية تتألف من ثلاث سويات طبيعية ومن رابعة فوق طبيعية. وتكون السويات الأولى غير مستقرة، بدءاً بحالة اليقظة، ثم بحالة الحلم حيث تستطيع النفس البشرية التحرك واستكشاف مجاهل لا تستطيع بلوغها في حالة اليقظة، وانتهاء بحالة الحلم العميق الذي يُعدّ الخطوة الأولى في توحيد الكائن مع المطلق. ويصف أوبانيشاد براشنا Pracna هذه المرحلة بأن «الضياء فوق الطبيعي يغمر الكائن فلا يرى بعدها الأحلام وتسري الغبطة كلها في جسده»، ويضيف أوبانيشاد كانشيتاكي: «عندما لا يحلم النائم بأي حلم، فإنه يتواحد مع النَفَس؛ ففيه تدخل الكلمة مع الأسماء كلها، وفيه يدخل البصر مع الأشكال كلها، وفيه يدخل السمع مع الأصوات كلها».

فالحلم في الفلسفة الهندية هو حلم حقيقي للذات الإلهية، ولهذا فهو يعكس ما وصل إليه المريد من شفافية داخلية. وعندما يتجاوز المريد مرحلة الحلم، والنوم بلا أحلام، فإنه يصل إلى السوية الرابعة، وهي رتبة التواحد ببراهمن ويصف أوبانيشاد مايتريي غيبة المتأمل في موضوع تأمله: «إن الذي تنتفي حواسه، كما في النوم العميق، وينتفي فكره تماماً، ويركز في أعماق شعوره، يتأمل ذاك الذي يُدعى أوم، الذي لا ينام ولا يهرم ولا يموت ولا يتألم. وعندها يصبح هو أيضاً الذي نسميه أوم، المرشد إلى النورانية...».

ونجد في الشامانية، لدى شعوب سهوب سيبريا وتركيا ومنغوليا وتونغوسيا وغيرها، تمييزاً واضحاً بين الحلم-الرؤيا والحلم-التحقيق. وحلم التحقيق قريب جداً من التواحد الهندي بالمطلق وإن كنا لا نملك الوثائق الكافية لتأكيد ذلك. في حين أن حلم الرؤيا هو حلم تنبؤي ويتم فيه تلقي رسائل من الآلهة.

أما الحثيون فلم يهتموا بالحلم التنبؤي. فالآلهة لا تحاول أبداً الكشف عن أسرار المستقبل للبشر، والمؤمنون بالمقابل لا يحاولون إزاحة النقاب

عنها، ومع ذلك فإن أهمية الحلم لديهم تكمن في أن هدف الرسائل الحلمية من الآلهة هو إعادة المؤمن إلى الصراط المستقيم! ويشير ذلك بالتالي إلى الهدف الروحي الذي حمله الحثيون للحلم.

نشير أخيراً إلى الحالات الثلاث للحلم الفارسي. ففي الحالة الأولى لاتستطيع النفس التحكم بنشاطها الخاص خلال النوم، ولايمكن للحواس الخمس الإحساس بالصور الماثلة في المخيلة، وتخضع للأحاسيس الداخلية كالعواطف. وفي الحالة الثانية يحدث أحياناً أن تتعرض النفس لتغيرات خلال النوم، فيرى الحالم أشياء تتصل بحالته النفسية، فإذا كانت روحه حارة يرى ناراً، وإذا كانت باردة يرى ثلجاً إلخ. أما في المرحلة الثالثة، فتتجرد النفس من الأحاسيس وتلتفت إلى النظام الشعوري بالأشياء الروحية، فيكشف لها ما يحدث في عالم الواقع. وكما نلاحظ، فإن هذه السويات تقود أيضاً إلى تجربة عميقة عبر الأحلام الحقة في المرحلة الأخيرة.

الحلم والواقع في المنظور القديم:

قبل أن نعرض إلى مناهج تفسير الأحلام في الحضارات القديمة، لابد لنا أن نتأمل هذا التواحد الذي كان سائداً في القديم بين الحلم والواقع. فتفسيرت الأحلام القديم كان يستمد مادته من امتلاء وواقعية الرموز الحية. ولهذا كان لابد من رسالة يحملها الحلم. وكان على المفسِّر أن يعرفها ويحددها. ويعكس ذلك النفسانية العامة التي كانت سائدة في المجتمعات، والتي لاتزال سائدة في مجتمعات كثيرة اليوم، حيث تستحوذ فكرة معرفة المستقبل أو الغيب على الأنماط التفسيرية. ولهذا نجد أن الحالم ومفسِّر الأحلام كانا ينتميان إلى حلقة نفسانية واحدة. وبما أن الحلم يشكل جزءاً لايتجزأ من الحياة، فقد كان على المفسِّر أن يكون قادراً باستمرار على التواصل النفسي مع الحالم ومع البيئة التي ينتمي إليها. ولهذا لم يكن أي شخص بقادر على تفسير حلم أي شخص آخر. ونجد مثال هذا التواحد مع الحالم وحلمه ومعرفة تفسيره بشكل واقعي صحيح في ملحمة جلجامش.

فقد حلم الملك مرات عديدة إن الجبل الذي كان يقف عليه مع صديقه إنكيدو قد انهار. وتبين لنا الأسطورة أن والدة جلجامش كانت كاهنة ضليعة في تفسير الأحلام، وكان معنى الحلم إنه سيغلب عدوه.

كان القدماء يأخذون إذن بحقيقة الحلم ومعناه الواقعي. لكن مع تطور مقدرات الإنسان النفسية والذهنية أصبح أكثر قدرة على التواصل مع صور النماذج البيئية في لاوعيه، مع عقلنتها وتلطيفها، مما أعطاها شيئاً من التجريد عن الواقع الملموس لتصبح أكثر مساساً بحياته الداخلية، ونلحظ ذلك بشكل واضح مع أرطميدوروس والقرون الميلادية التالية له.

إن كتب ووثائق التفاسير القديمة، الشعبية منها بشكل خاص، تحفظ لنا بقايا صور النماذج البدئية Archétypes التي لم تكن مفهومة تماماً في غالب الأحيان، بل ومبهمة في أحيان كثيرة. وقد حفظت لنا بعض هذه التفاسير جزءاً من الحقيقة في هذا الخليط المتناقض بين الرمز والمعنى المنسوب له. فقد لامست بعض مفاتيح تفسير الأحلام القديمة العلاقة الكامنة بين الصورة الرمزية والنفسانية، مما أعطى التفسير الواقعي بعداً ذاتياً.

فرؤية العضو التناسلي الذكري مثلاً يشير رمزياً إلى الولادة وإلى الولد أو الأم. ومع ذلك رأت فيه التفاسير القديمة رمزاً للموت أيضاً، وكانت محقة في ذلك. فهو يشير إلى العودة إلى حضن الأرض - الأم. ونلاحظ أن الموتى في عصور ما قبل التاريخ كانوا يُدفنون وفق شكل الجنين في الرحم بانتظار ولادة جديدة، الأمر الذي يعني أن القدماء رأوا في الموت والعودة إلى الأرض انتظاراً لحياة جديدة ولقيامة جديدة. وظل هذا المعنى ماثلاً كما نعرف في العديد من الديانات والسرانيات القديمة. أما التفسير الحديث للعضو الذكري في الحلم فيشير إلى الحنين للطفولة، أي إلى الأرض كما ويرمز إلى الرغبة الجياشة للحالم بالحصول على طفل آدمي أو روحي. كذلك فإن موقعه المركزي في جسم الإنسان يشير بحسب الموروث الشرقي إلى التوق إلى المركز الكوني، إلى التحقق الروحي. وهكذا نجد أن اختيار

التفسير بات يتعلق بالدرجة الأولى بالحالم نفسه وبتفاصيل حلمه الدقيقة. وبات الحلم الذي يرتبط بالواقع نمطاً خاصاً جداً هو الأقرب إلى الحلم التنبؤي. وفي الحقيقة، فإن التفسير الذي يطرحه علم النفس الحديث، وبخاصة للرموز والنماذج البدئية، بات يتجاوز التفاسير القديمة كلها. يقول يونغ C.G.Jung: «كلما غصنا في أصول الصورة الجمعية، اكتشفنا تتالياً لاينتهي ظاهرياً من النماذج البيئية التي لم تكن لتسترعي الانتباه قبل العصر الحديث. ولهذا فإننا نعرف حول رمزية الأسطورة والحلم أكثر من أي جيل سبقنا. وفي الحقيقة، كان أناس الماضي لايتفكرون برموزهم، بل كانوا يعيشون ويتأثرون بمعاني هذه الرموز دون وعي منهم». ويمكننا القول إن هذا التماهي مع الرموز، أي عدم تمايز نفسانية الإنسان بشكل واضح عن الطبيعة، هو الذي جعله يحيا صوره الحلمية بشكل واقعي، وينتظر أن يكون لها دائماً تحقق ملموس.

تفسير الأحلام في القديم

إن المسافة التي تفصلنا عن الماضي كبيرة، بحيث أنه بات من الصعب علينا فهم المعاني التي كانت تُفسَّر بها الأحلام فهماً دقيقاً، وذلك على الرغم من الإكتشافات الهامة جداً في مجال وثائق التدوينات الحلمية. والسبب الرئيسي لذلك في رأينا أن بنيتنا النفسية تغيرت إلى حد كبير عن بنية إنسان الماضي.

لقد ارتبط تفسير الأحلام القديم في معظم الحضارات بالفنون التنجيمية الأخرى. ففي بابل، لم يكن مفتاح الأحلام لينفصل عن الموروث التنبؤي الأكادي، لابالترتيب العام ولابطريقة تدوين النبوءة. وكان مفسّر الأحلام، الأسير للشكل الخاص بالطرق الأخرى في التنبؤ مثل قراءة الكبد الحيواني أو الزيت أو حركات الطيور أو مواقع النجوم إلخ، يقوم بمماثلة المعطيات الحلمية بمعطيات العلوم التنجيمية الأخرى. وهكذا كان العراف البابلي يحاول دائماً مكاملة الرمز الحلمي مهما كان غريباً ومدهشاً في أطر

العالم الموضوعي. وينطبق هذا الأمر إلى حد كبير على الكاهن المصري أو على الحكيم الصيني.

ومن جهة أخرى، عنيت أمم كثيرة نذكر منها الهندية والفارسية والبابلية والمصرية والكمبودية والصينية بأوقات الأحلام. ومن المدهش الاتفاق فيما بينها على أن أحلام الفجر تكون الأقرب إلى التحقق. ويرى الفرس أن ثمة أياماً معينة من الشهر القمري هي الأنسب لرؤية الحلم الحقيقي. ولكل يوم من أيام الشهر عندهم تأثيره على التفسير وعلى تحقق الحلم. أما في الصين، فكان على المفسِّر أن يأخذ بعين الاعتبار السنة والفصل ووضع الأرض والسماء ويحدد أنفاس الين واليانغ مع أخذ القمر والشمس والنجوم بعين الاعتبار من أجل تفسير الحلم. ويعكس ذلك نظرة الصينيين الفلسفية لكلية الوجود.

نشير أيضاً إلى اهتمام القدماء بحماية أنفسهم من الأحلام. فالحلم الذي يكشف للإنسان المصري ما يخبئه له المستقبل من معوقات يجعله يلجأ إلى القوى السحرية للتخلص منها عندما يستيقظ. فالدخول إلى عالم الحلم عند المصريين هي لحظة دخول إلى عالم الشواش، ولهذا على المصري أن يتخذ الاحتياطات كأن يأخذ معه الآلهة مثل نيت Nieth.

وبحسب المنظور الديني البابلي تُعدّ كل تجربة في عالم الأحلام خطرة. ولهذا، كان ثمة أهمية فائقة منذ أقدم العصور السومرية «التحرير» الطاقة السحرية المركزة في الحلم. ويُعبَّر عن هذا التحرير في الطقوس البابلية بفعل «شارو» الذي يعني حرر (من الشر أو الخطيئة) كما ويعني فسّر وشرح! وهكذا، كان سرد حلم على أحدهم هو الطريقة الأكمل للتحرر ذاتياً ولابعاد الآثار السلبية للتجربة الحلمية. أما في الهند فنجد موروثاً كاملاً للحماية من الأحلام السيئة. فالنوم بعد الحلم يلغي الحلم. ولهذا عند رؤية حلم سيء يجب على الحالم أن يصلي ويعود للنوم. وربما كان اليابانيون هم الوحيدون الذين شككوا بضرورة أو بفعالية طرق التخلص من

نتائج أحلامهم . لكنهم بالمقابل كانوا يلجأون إلى طريقة لجعل أحلامهم سعيدة ، فيضعون تحت وساداتهم صورة طقسية خاصة .

سنحاول فيمايلي أن نعرض باختصار شديد لأهم طرق تفسير الأحلام في الحضارات القديمة التي وصلنا منها وثائق وفهارس خاصة بهذا الأمر . ونهدف من عرضنا هذا إلى عطاء فكرة عن طريقة فهم الإنسان القديم للحلم مقارنة مع فهمنا الحالي له .

كان ثمة عدة تقنيات لتفسير الأحلام في مصر . وكان أهمها التلاعب بالألفاظ ومدلولاتها ، أو رَبط الأفكار بالاعتماد على لفظتي كلمتين . كذلك كان يتم الربط رمزياً بين الحلم وتفسيره ، ومثال ذلك أن رمز الثعبان يعني وفرة المؤن ، لأن إلهة الوفرة الزراعية هي الثعبان . أما تفسير الحلم بعكسه فكان تقنية أندر استخداماً . وتكشف لنا التفاسير المصرية عن الحاجات والتطلعات التي كان المصريون يعيشونها : فهم كانوا يخشون السرقة والسجن وفقدان الوظيفة ، وكانوا على المستوى الشخصي يخشون الآلام والموت والمرض والحياة القصيرة والبؤس . ويعكس ذلك نفسانية مرهقة بسبب الفقر الهائل الذي كانت تعيشه طبقة العامة . ومقارنة بالأحلام الكمبودية مثلاً نجد أن تفاسير الكمبوديين كانت بمعظمها لصالح الإنسان ، ويشير ذلك إلى راحة نفسانية وفرتها إمكانية عيش مقبول وقابل للتحسن .

أما التفسير البابلي للأحلام فكان يتم بواسطة جداول خاصة . وكان واضع هذه الجداول لايتردد باختراع المزيد منها ليستنفد كافة الاحتمالات الممكنة . ولهذا كانت قائمته تصويراً للواقعين الحسي والتحليلي معاً . ومع ذلك فإن هذا المسرد ما كان ليكفي دون وجود العراف القادر على فهم الرسالة الإلهية . وتثبت المفردات المستخدمة صلة الحلم البابلي بالعالم السفلي ، الأمر الذي يتوافق مع كون الإله المرسل للأحلام هو الإله الشمس قائد نفوس الموتى في الليل . وكما الأمر بالنسبة للمصريين ، فإن جداول الأحلام تصف اهتمامات وحاجات البابليين ، وتُظهر اهتماماً خاصاً

بالحصول على الأطفال وعلى المناصب والثروة، وهي تعكس أيضاً الخوف من المرض والمصائب، وتدل على نفسانية أكثر استقراراً وأكثر تعلقاً بالحياة الدنيا.

إن الأحلام الكنعانية - الفينيقية التي وصلتنا قليلة جداً وهي تتصل بالأسطورة مباشرة، وتعبر عن الاهتمام بالدورة الزراعية. ففي أحد النصوص الأوغاريتية نجد أن الإله إيل يحلم أن عليان بعل سيعود من الموت بعد أن خلصته الإلهة عنات. وتلك إشارة إلى أن السموات ستمطر سمناً والوديان ستسيل عسلاً. وعلى الرغم من عدم توفر وثائق لتفاسير الأحلام الكنعانية، لكننا يمكن أن نستنتج من دراسة الأساطير، بل والموروث الآرامي والسرياني والعربي في المنطقة. أصول التفاسير البعيدة في بلاد الشام عموماً، والتي كانت ترتبط كما يبدو بحياة زراعية غنية ونفسانية متوازنة في تطلعاتها المعيشية والروحية.

أما في الهند، فقد مرت التفاسير بعدة مراحل تبين بوضوح تطور مفهوم الحلم وتفسيره خلالها. ويرجع أقدم تفاسير الأحلام الهندية إلى الڤيدا. ونجد فيه وصفاً لنفسانيات الأفراد بحسب طبائعهم. فمثلاً: يرى أصحاب الطبع الدموي في أحلامهم مشاهد جبال وأراض وغابات تعصف فيها الرياح، وعدداً من الكواكب والنجوم المعتمة، والقمر وقد فقد نوره. في حين أن أصحاب الطبع الأكثر برودة يرون مشاهد أكثر اعتدالاً، إلخ. ونلحظ في هذه الرمزية إشارات تعليمية حول طبيعة النفس أكثر منها تفاسير للأحلام. والحق أن الحضارة الهندية تميزت بهذه التعاليم المهذبة للنفس فانعكست على مجمل الحياة الإنسانية. ومع ذلك، نجد أن الأحلام خلال مرحلة أحدث استقلت عن طبائع البشر وأفسحت مجالاً للأحلام القادمة من أعماق النفس، وذلك عبر رسائل الآلهة. ويتواتر ذكر الأحلام في الأدب الهندي، كما في ملحمتي المهابهاراتا والرامايانا. وتتكرر في بعض القصص الشعبية الشبيهة بألف ليلة وليلة الأحلام التي يرى فيها أمير فتاة في

نومه فيغرم بها فيبحث عنها حتى يصل إليها . وتحفظ هذه الأحلام الأدبية المعاني التي تعبر عن مراحل بحث الإنسان الهندي عن المعرفة وعن توقه إلى اللامحدود . وهكذا يتحول تفسير الحلم في الهند إلى ممارسة سرانية ، كما في مدرسة كشمير (Trika) . ويُعدّ الحديث عن الأحلام الهندية مدخلاً إلى دراسة أحلام الرؤى والتحقق وتفاسيرها وبخاصة في البوذية الهندية والصينية ، وسنعود إلى هذه النقطة لاحقاً .

وينطبق ما ذكرناه عن التفسير الهندي على الأحلام الصينية إلى حد كبير . كانت الأحلام الصينية تُصنَّف قديماً وفق ثلاث مراتب . لكن هذا التصنيف غامض جداً بالنسبة لنا اليوم . وفي مرحلة تالية صُنِّفت وفق ستة صنوف تعكس حالات نفسانية واضحة . وهي حلم الرعب وسببه حالة رعب وحلم الفكرة وسببه ما كنا نفكر فيه قبل النوم وحلم الأمس ، وسببه ما جرى الحديث حوله أو ما حدث في اليوم السابق ، وحلم الفرح وسببه حالة فرح ، وحلم الخشية وسببه خوف من شيء ما . ويتم تفسير الأحلام وفق هذه التصانيف التي تشكل بالأحرى تحليلاً لنفسية الحالم ، إضافة إلى ما تشير إليه طاقة الحالم من توازن وتناغم مع العالم . فكل شيء في بنية وآلية الجسم بكليته ، بما فيه الأحلام ، يتوافق مع حدي الأرض والسماء . ولهذا ، عندما يكون الين قوياً فينا نحلم مثلاً إننا نجتاز كمية كبيرة من الماء ونحن خائفون . وعندما يكون اليانغ قوياً نحلم اننا نجتاز ناراً عظيمة وإننا نحترق . وعندما يكون اليانغ والين متساويي القوة نحلم بالحياة والموت . إن هذه الطريقة في التفسير تعتمد كما نلاحظ على فكر فلسفي عميق ، وهي تجعل من الحلم وسيلة لمعرفة الذات ولتحقيق توازن نفسي وروحي عند الحالم . ولهذا فإن المفسّر هو بدرجة معينة حكيم يعمل عمل الطبيب النفسي في سبر نفسانية الحالم وفهمها .

إن تفاسير الأحلام في مختلف الحضارات القديمة ، رغم خصوصياتها

وتباعدها الزمني والجغرافي، تلتقي في أنماط عدة كما لاحظنا. ولعل الحكايات الشعبية التي لاتزال تتكرر حتى أيامنا هذه حول بعض الأحلام تعبر خير تعبير عن هذه النقطة. فالحكايات الشعبية اليابانية مثلاً تورد قصص شراء حلم الآخرين المتكررة في أكثر من ثقافة شعبية عالية. ومنها أن أحدهم حكى لصديقه أنه رأى في الحلم موقع كنز، فعرض عليه صديقه شراء الكنز منه فقبل، وكان أن استطاع الشاري الوصول إلى مكان الكنز والحصول عليه! ولايخفى علينا ما في هذه القصة من عبرة وجوب التمسك بأحلامنا وطاقاتنا وعدم التفريط بالمواهب الممنوحة لنا.

كذلك نلاحظ أن تفسير بعض الرموز الحلمية يتطابق في أكثر من ثقافة. ففي اليابان، كان كتاب التنجيم مستعاراً من الصين، واسمه «طريق الين واليانغ». وعلى الرغم من أننا لانجد في الصين هذا النهج في التفسير، لكن اليابانيين طوّروا الفلسفة الصينية باتجاه أكثر تصنيفية بحيث يمكن تفسير الرموز بشكل مباشر أو غير مباشر. فالحلم بالماء مثلاً يمكن أن يشير إلى حريق في حين يشير حلم النار إلى الطوفان. ونجد مثل هذا التفسير المعاكس في مصر القديمة وثقافات أخرى. ومن الرموز المتكررة أيضاً الحلم براهب أو زاهد أو عابد يعطي الحالمة جوهرة لامثيل لها في العالم فيكون ذلك دلالة على الحمل بطفل سيكون ذا مواهب وحظ كبير، كما في أحلام الكمبوديين. وفي الأحلام اليابانية نجد الراهب الذهبي نفسه يدخل عبر فم الحالمة ليملأ أحشاءها. وتتكرر القصة في الأساطير السرانية السورية والمصرية القديمة، حيث يشير الحلم بطفل أو شيخ يدخل الفم أو الأحشاء إلى ولادة عظيمة. لابد أن نشير أيضاً إلى حلم هام يتكرر في تفاسير اليابانيين والسياميين والكمبوديين والصينيين والمصريين وغيرهم، وهو فقدان سن أو ضرس، وتفسيره موت أحد الأقرباء، وإذا كان السن مكسوراً فقد يشير إلى المرض والموت، ويمكن تحديد المتوفى بحسب موقع السن وحجمه إلخ. ويتفق هذا التفسير تماماً مع تفسير أرطميدوروس الذي لابد

أن ننهي حديثنا عن التفاسير القديمة به، وهو الذي يُعدّ دون شك الأقرب إلى المنهجية العلمية الحديثة.

لم يكن أرطميدوروس الوحيد الذي ترك لنا كتاباً في «تعبير الرؤيا» لكنه كان أول من عالج مفهوم الحلم وتفسيره بطريقة منهجية صحيحة. وقد عاش في القرن الميلادي الثاني في أفسس، لكن شهرته انتسبت إلى قرية والدته فلقب بالدالديائي (De Daldia). وقد اشتهر بتواضعه واعترافه بخطئه إذا لم يحسن التفسير. وهو لم يعرف بالطبع مصطلح اللاوعي الحديث، لكنه كان يتعامل معه ويشعر به كمفهوم، فلو تأملنا في عمق تفسيراته للأحلام لوجدنا في معظم الحالات رمزاً أساسياً ينطلق منه. والحق أن أيا من المسائل النفسانية التي نعالجها اليوم لم يغب عنه.

وتبين لنا أعماله أنه كان يعرف تعددية الرموز ومعانيها، وإنه كان يعرِّف على المستوى الموضوعي كما وعلى المستوى الذاتي دون أن يفصل بين المنظورين. ويلعب الجسد الإنساني دوراً هاماً عنده، فداخل الفم يرمز إلى البيت والأسنان هم سكانه. والرأس يمثل الأب. ومن تفسيراته مثلاً التي تتفق مع التفسيرات الحديثة الحلم بأنف كبير أو جميل، وهو دلالة جيدة على الرضى الداخلي عند الحالم وعلى نجاح أعماله وعلى اتصاله بأشخاص مرموقين. ولكن إذا حلم أحدهم بأنه بلا أنف فإن أعماله ستنهار، والمريض سيموت. والتفسير مستمد هنا من قوة النَفَس الذي يستنشقه الأنف، وهو يأخذ منحى آخر في حلم آخر بالنسبة لارطميدوروس. فإذا حلم أحدهم إن له أنفين فهذه دلالة أكيدة على نزاعات عائلية، وهو يرتكز بذلك دون شك على فهم رمزية الأنف من كونه حلاً شكلياً أمثلياً وحيداً في الوجه المتجانس.

يقول أريطميدوروس: إن الرموز التي تتكرر عدة مرات في الأحلام تشكل بالنسبة لفكرنا دعوة للتفكر بشيء محدد وبجذب وتوجيه انتباهنا له. وتعليقه هذا على الحلم المتكرر يأخذ به علم النفس الحديث. وإن كنا لم

نتطرق إلى الحلم المتكرر في الحضارات المختلفة، لكن معظمها أولته اهتماماً خاصاً، ورأت انه منبه إلى حدوث أمر هام. ووفق التحليل النفسي فإن أعماقاً بعيدة في النفس تحاول بذلك النفاذ إلى نطاق الوعي والبقاء فيه. إنها أشبه برسالات تحمل أخباراً عاجلة وتتكرر باستمرار حتى يُسمح لها بالدخول وتصبح مقبولة في نطاق الوعي.

أحلام الرؤيا والتحقق

ارتبط غالباً مفهوم الرؤيا في الحلم بنبوءة قابلة للتحقق. ونجد أمثلة كثيرة على أحلام ملوك مصريين أو آشوريين أو فرس أو غيرهم يظهر فيها إله للملك ويعلمه بوجوب خوض حرب ضد الأعداء أو هزيمتهم. وكان الحلم يأتي معاكساً أحياناً، ويشير إلى هزيمة واندحار جيش الملك. وكانت الرؤى تستشف مسافة زمنية أوسع أحياناً، لتتنبأ بمصير الأمة. ويتكرر هنا حلم هام يصف فيه الحالم أنه رأى نفسه وقد تحولت أعضاءه إلى مواد مختلفة. ومن الأحلام الشهيرة في هذا المجال حلم سلطان قونيه الذي فسّره له بهاء الدين ولد والد الشيخ جلال الدين الرومي، مفاده إنه رأى رأسه من ذهب وصدره من الفضة وبقية جسمه بدءاً من السرة من البرونز وإليتيه من الرصاص وقدميه من القصدير. وكان التفسير إنه بعد عصره الذهبي ستتراجع الأمةتدريجياً إلى أن يحل عصر يكون فيه التحلل كثيراً وتكثر الأمة وتنتهي مرحلة السلاجقة.

لكن أحلام الرؤيا ارتبطت في حالات أخرى كما سبق وذكرنا بتحقق روحي رفيع. وفي هذه الحالة يكون الحلم نذيراً بالمرتبة التي بلغها السالك أو المريد، ويكون في بعض الأحيان مشاركاً، بما هو رؤيا، في التحقق والاستنارة. ولاشك أن الفلسفة البوذية الهندية بلغت مرحلة عليا في هذا المضمار، نستشفهامن إجابات الحكيم الموقر ناغاسينا الشهيرة على تساؤلات الملك ميلندا الذي جاءه طلباً للمعرفة. فعندما سأله عن طبيعة الحلم أجابه إنه إشارات تجتاز طرقات الفكر. وهناك ستة أنواع من الحالمين كما سبق وذكرنا

آخرهم أصحاب الحلم الحقيقي . وهؤلاء يحققون شروطاً خاصة يحدثنا عنها أحد معلمي اليوغا القدماء : فعندما يضبط الإنسان نَفَسه يستطيع أن يكون حراً في أحلامه ، ويحقق خلالها الرؤى التي يطلبها . وشرط تحقيق هذا الحلم - الرؤيا هو ألا يكون الحالم في حالة غير واعية ، بحيث يكون مستيقظاً على حقيقة ذاته ، فلا يكون نائماً أوغافلاً ولامستيقظاً . كذلك عليه قبل أن يلجأ إلى النوم أو الاسترخاء أن يتنفس وفق طريقة خاصة ليضبط أنفاسه ويصبح على تماس مع الطاقة التي فيه .

تحفل حياة أو أسطورة البوذا بالأحلام الرؤيوية التي فسّرها أو التي حلم بها هو نفسه . وثمة ثلاثة أحلام رئيسية في الأسطورة تصف مراحل حياته الأخيرة . أولها لأمه التي تصف دخوله إلى صدرها كفيل أبيض هو أجمل الفيلة التي رأتها . وعندما اقترب موعد ولادة البوذا رأى والده حلماً خرج فيه البودهيستافا من البيت تحف به الآلهة ليتشرد في الغابة . وعندما كان على البوذا أن يترك البيت في رحلته بحثاً عن الاستنارة تروي الأسطورة حلماً عتيق اللغة وبالغ الأهمية رأته زوجه وتصف فيه ما يصيبها من هزة أرضية واقتلاع الأشجار وتروي تفاصيل كثيرة مخيفة ، فالشمس والقمر يهويان ، ويُقصّ شعرها وتقطع يدها وقدماها وتصبح عارية إلخ ، لكن البوذا يطمئنها ، فتفسير ذلك ليس شيئاً . إذ أن حليها المبعثرة ويدها المقطوعة وعريها وأهوال الطبيعة من حولها ، ذلك كله يشير إلى أنها ستمر بمرحلة تتخلى فيها عن أنوثتها لتصبح إنساناً !

وتذكر الأسطورة أخيراً مجموعة من الأحلام رآها بالتتالي البوذا نفسه . وكان أولها يشير إلى أنه لم يحقق الاستنارة بعد ، ثم تتدرج لتتحقق استنارته فيأتي إليه رؤساء العائلات والطبقات ويحصل على كل ما يلزمه ليكون قادراً على مساعدة الآخرين .

تشير هذه الأحلام إلى المعنى الفلسفي العميق الذي كان للحلم في الهند . وفي الحقيقة ، فإن هذا العالم الذي نحيا فيه هو الحلم ، في حين أن ما

ندعوه حلماً ليس لأقل ولا أكثر مما نتعامل معه على أنه واقع. ومع الاستنارة، يصبح الدخول إلى عالم الحلم استيقاظاً إلى عالم وحدة العالمين والباطن. ويعبر الفكر الطاوي عن ذلك بطريقة أخرى. فخلال النوم، الحكيم لايحلم، وخلال اليقظة لاشيء يعكر صفوه. إنها نظرية اللافعل الصينية. فالحلم الطاوي لايمنع محاولة فهم الحلم وتفسيره إنما ذلك بالنسبة للإنسان العادي الذي لم يرتق روحياً بعد. أما الإنسان المتأمل فعليه أن يرتفع إلى مستوى أعلى. وليس ذلك دعوة إلى اللامبالاة كما قد نظن، فبدلاً من معرفة العالم بتحليله يستطيع الحكيم أو الرائي معرفته بالتواحد معه داخلياً. كذا، يتأمل تشوانغ تشو مفهوم الحلم والحالم ووحدتهما بأسلوب بات شائعاً في الأدب الصيني: «حلم تشوانغ تشو إنه كان فراشة، فراشة سعيدة. كان يصفق دون أن يعرف إنه تشو. وفجأة استيقظ وعرف نفسه تشو. فلم يعد يعرف إذا كان تشو الذي حلم بأنه فراشة، أو إنه إذا كان الفراشة وقد حلمت بانها تشو»!

نجد في نوع أدبي ياباني يسمى «النو» (nô) الفكرة نفسها. وهو يعتمد على أن كائناً إلهياً يظهر للإنسان وينقله في الحلم إلى مفترق وتقاطع عالم الأرض وعالم البوذا والموتى، فيرى تداخل هذين العالمين بحيث لايستطيع تمييز أي منهما الحقيقي:

هذا العالم، هل هو حلم؟
هل هو حقيقة؟
حقيقة وحلم معاً....
لأنه موجود وغير موجود!

المراجـــع:

- كتاب تعبير الرؤيا، أرطميدوروس الافسي، نقله إلى العربية حنين ابن اسحاق، تحقيق د. عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩١.

- علم النفس المركب، تفسير أعمال يونغ، شارل بودوان، ترجمة وتقديم سامي علام، دار الغربال، دمشق ١٩٩٢.

- الفكر الفلسفي الهندي، د. سر قبالي راد كرشنا ود. شارلز مور، ترجمة ندرة اليازجي، دار اليقظة العربية، دمشق، ١٩٦٧.

- Les Songes et Leur Interpertation, Sources Orientales, Serge Sounerou, M.Leibovici, et al, Seuil, 1959.

- Encye Universalis, Le rêve. 1985.

L'homme et us symboles, C.G. Jung, R.loffont, 1964.

- Ce que Olisent Les rêves, Le symbolisme du rêve, A.Teillard, Stock + Plus, 1969.

علاقة النقد بالإبداع في الأدب الغربي

د. ماجدة حمود

سنتوقف في هذا البحث عند علاقة النقد بالإبداع ولكن ليس بشكلها النظري، وإنما بشكلها التطبيقي، إذ سنتعرف على أولئك الأدباء الذين مارسوا النقد إلى جانب الإبداع والذين يطلق عليهم عادة: الأدباء النقاد.

* د. ماجدة حمود: أديبة وباحثة من سورية، دكتوراه في الأدب العربي، استاذة في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق. آخر مؤلفاتها: «علاقة النقد بالابداع الأدبي».

وقد عرفت هذه الظاهرة منذ القديم، فهي تصل في جذورها إلى الأدب الإغريقي، نجد مثلاً مسرحيات أريستوفان اشتملت على نقد ساخر للكتاب والمفكرين البارزين في عصره، وفي العصر الذي سبقه مباشرة، وقد كان الشاعر المسرحي «يوربيدس» موضوع نقده.

وتعدّ مسرحية أريستوفان «الضفادع» من أقدم النصوص الممتعة في النقد الأدبي، إذ تضمنت موازنة بين أسخيلوس ويوربيدس من حيث الشاعرية والمكانة المسرحية، فقد ذهب الإله ديونيسيوس إلى العالم السفلي، ليختار أحد الشعراء المسرحيين ويعيده إلى الحياة ليكل إليه مهمة إصلاح أثينا وإرشاد أهلها وإزالة نواحي الفساد التي أخذت تطغى عليهم، وبعد مغامرات عديدة يستدعي أسخيلوس ويوربيدس ويتيح لهما التناظر، فيتهاجيان تحت إشرافه، وعلى مرأى من الجمهور، مما يتيح لنا تلمس مميزات أسخيلوس (واضح الأفكار، يعنى بأسلوبه، أخلاقي، وطني...) أما عيوبه فهي (الترادف والتكرار، رتابة الإيقاع...).

كما أتاح لنا تلمس مميزات يوربيدس (سبكه للمسرحيات أفضل، ولغته أكثر اقتصاداً، تنوع الموضوعات لديه، كما أن لديه غزارة في المعلومات تفيده في بناء مسرحياته...) كما نتلمس عيوبه فهي (لاأخلاقي، يغير على أفكار غيره، ينسج مقدماته على منوال واحد...)[١].

إذاً الحكم الأول والأخير لدى أريستوفان هو حكم أخلاقي، لهذا سيفضل أسخيلوس على يوربيدس، ويكل إليه مهمة إصلاح المدينة، وبذلك امتزج النص النقدي لديه بالنص الأدبي، فحصلنا على إبداع أدبي ونقدي معاً.

وقد استمرت هذه الظاهرة في أدب العصور الوسطى والعصور اللاحقة (درايدن، جونسون، بودلير، زولا، فلوبير..) وستستمر مادام هناك أدباء مبدعون يتجاوزن المألوف، ويطمحون إلى تأسيس نظرية جديدة في الأدب، لأنهم مضطرون للدفاع عن وجهة نظرهم في الإبداع.

سنتناول في هذا البحث بعض الأدباء النقاد (تولستوي، آلان روب غريبه، أنايس نن)

١- تولستوي:

عرف تولستوي في الساحة الأدبية العالمية بأدبه ولم يعرف بنقده، مع أننا نجد له إسهاماً واضحاً في نظرية الفن، إذ بدا لنا واحداً من أولئك القلائل الذين لم يكتفوا بممارسة أفكارهم النظرية عبر إبداعهم ونقدهم، بل حاولوا ممارستها في حياتهم اليومية، مع أن ذلك يعدّ من أصعب الأمور فها هو ذا تولستوي نفسه يقول: «إنه لأيسر للمرء أن يكتب عشرة مجلدات في الفلسفة من أن يطبق مبدأ واحد».

لكن تولستوي كان استثناء فقد كانت حياته تطبيقاً لمبادئه، إذ كان كونتا غنيا استطاع أن ينبذ حياة الترف فيرتدي ثياب الفلاحين، ويعمل في حقله كأصغر فلاح، لأنه رأى أن الشر يكمن في الملكية، لذلك بدأ يفكر بأن يهب أراضيه كلها للفلاحين، مستبقيا لنفسه ولأولاده مايكفيهم فقط.

انعكست أفكاره هذه في فنه، كما انعكست في نقده، إذ حاول عن طريق الفن أن يقدم أروع صورة للفلاح، لأنه مثال الطيبة والبساطة والجمال والخير (مثال ذلك شخصية «كاراتاييف» في رواية الحرب والسلام) في حين نجده يغرق الأغنياء في عالم من التفاهة والبلادة، وهم لن يتخلصوا من ذلك إلا إذا اقتربوا من الفلاحين، واكتسبوا الطيبة والبساطة منهم مثال ذلك شخصية بطرس[٢] في الرواية نفسها.

انعكست هذه الأفكار في نقده، إذ شغلته قضية الفن (ماهو الفن الحقيقي، وماهو الفن المزيف، وماهي رسالته ومشكلة إيصاله. . .) لهذا ليس غريباً أن يؤلف كتاباً بعنوان «ماهو الفن».

ومن المعروف أن الوقوف عند القضايا النظرية للفن، واستجلاء غوامضها، يعدّ من أصعب أنواع التأليف، وقد صرّح بذلك تولستوي مبيناً أن فكرة الكتاب بقيت تراود ذهنه طيلة خمسة عشر عاماً إلى أن نضجت

ممارسته الإبداعية، و لاشك أن ماشجعه على تأليف هذا الكتاب هو ملاحظته طغيان الفن المزيف على أذواق الناس، لأنهم يرونه أكثر زخرفة، في حين ينسون الفن الحقيقي، لأنه في نظرهم، أكثر تواضعاً وبساطة، لهذا يحدد لنا تولستوي الميزة الأساسية للفن الحقيقي، إنها عدوى الفن وحدها، أي أن يعيش إنسان ما، أثناء قراءته أو سماعه أو مشاهدته لعمل إنسان آخر، الحالة النفسية التي عاشها المبدع فيتوحد معه، كما يتوحد مع غيره من المتلقين لذلك العمل الفني(٣).

ولن يستطيع فنان، برأي تولستوي، إثارة العدوى في الآخرين إلا إذا كان صادقاً في معاناته عميقاً في إحساسه، لأن رسالة الفن تكمن في نقل الحقيقة من مجال العقل إلى مجال الأحاسيس، وهو يعني بالحقيقة مايوحد الناس في المملكة الإلهية أي مملكة الحب التي تبدو لنا جميعاً أسمى هدف لحياة البشر(٤).

يلاحظ المرء أن تولستوي يريد أن يجعل للفن رسالة في حياتنا كرسالة الأنبياء، فيجمع الناس ويربطهم برابطة المحبة، لافرق بين غني وفقير، سيد وعبد، وهو في ذلك متأثر بروحانية المسيحية دون أن يحصر نفسه بقيود الكنيسة أي أنه تأثر «بالمسيحية الحقيقية» على حد قوله، التي تركز على حب الله والناس معاً، وهو يرى أن الوعي الديني مصدر ثرّ لكل الأحاسيس الجديدة، لأن هذا الوعي «دليل على العلاقة الخلاقة الجديدة بين الإنسان والعالم، وفي الوقت ذاته، فإن الأحاسيس النابعة من الرغبة بالملذات ليست محدودة فحسب، بل معروفة منذ القدم، ويتم التعبير عنها سابقاً، ولذلك فإن عدم إيمان الطبقات العليا الأوروبية قادها إلى أكثر الفنون فقراً وضعفاً من حيث المضمون»(٥) لذا سيكون الإبداع، في رأيه، قرين التسامي والمشاعر الإنسانية الرفيعة لأنها عالم ثرّ وبكر، يدهشنا بعليائه باستمرار، في حين نجد عالم الملذات الشهوانية محدوداً، قد سلكت الطبقات العليا كل طرقه، فنأت عن إنتاج فن روحي يعبر عن أحاسيس عميقة ورؤى ثرّة، لأن

هذه الطبقات لاتعرف ماهو العمل وبالتالي فإن أحاسيسها تافهة وباهتة إذا ماقورنت بأحاسيس الشعب العامل، لهذا كان تولستوي معنياً بوصول الفن إلى أكبر عدد ممكن من القراء، لأن النخبة الغنية لاتهمه، مادامت لاتملك فكراً ثاقباً أو إحساساً عميقاً، ولهذا يرى الفن الغامض مشوهاً، في حين يكون الفن جيداً عندما يكون مفهوماً من قبل أكبر عدد ممكن من القراء، أما الفن الغامض فلا يمكن أن يثير أحاسيس أو يترك انطباعات تقوم بالمهمة الموكلة إليه، وبالتالي يصبح عديم الجدوى.

إذا حلّ تولستوي مشكلة إيصال الفن بأن طالب الفنان بالوضوح في نقل ماعاناه حقاً من انطباعات حميمة تقترب من روح الإنسان وتنأى عن العزلة والضبابية، لهذا نجده يعدّ الغموض من سمات الأساليب الرديئة في الفن، لكنه لم يتوقف عند هذه السمة فقط، وإنما تابع تحديد سمات أخرى تشوّه وجه الفن كالاقتباسات من النتاجات الفنية القديمة أو التقليد، وذلك بنقل أدق التفاصيل كالشكل الخارجي والوجوه والثياب. . . أو التأثير على الأحاسيس الخارجية، وذلك بإثارة الدهشة والفعالية في تصوير بعض المؤثرات (كالنزوة الجنسية وتفاصيل العذابات والموت. . .).

وقد يستخدم الفن الرديء أسلوب التشويق، فيستخدم الحبكة المعقدة أو التصوير الدقيق لمرحلة تاريخية ما، أو لمجال معين من مجالات الحياة المعاصرة، مسلطة الضوء على مايثير اهتمام القارئ، مما يجعل الأدب أقرب إلى الوثيقة، وقد ينحصر التشويق في أساليب التعبير ذاتها[٦] وفي موضوع آخر نجده يحدد موضوعات الفن الرديء مثل: الأحاسيس الكنسية والوطنية الضيقة، والأحاسيس الشاذة للأغنياء والخاملين (الشرف الأرستقراطي، الشبع، القرف من الحياة، الضجر، التشاؤم، الحب، الجنس).

يطغى، هنا، على تولستوي الجانب الأخلاقي الاجتماعي لاالجانب الجمالي، بل يمكننا القول بأن الأديب المبدع باستطاعته أن يصور كثيراً من المواضيع التي رآها تولستوي من موضوعات الفن الرديء بطريقة فنية تجعلنا

تنفر مما تطرحه من أفكار مع تمتعنا بالأسلوب الفني الذي قدّمت عن طريقه هذه الموضوعات.

وبما أنه صاحب تجربة في الإبداع الروائي، كان لزاماً عليه أن يعطي الإنسان الموهوب بعض التوجيهات التي قد تسعفه في مجال الكتابة، فمن أراد أن يتمرن على الكتابة الروائية عليه «أن يتعلم تصوير كل مايراه أمامه، وأن يتدرب على تذكر التفاصيل أو تسجيلها، وعندما يتقن هذا بوسعه أن يكتب الروايات والقصص دون توقف وذلك حسب الرغبة أو الطلب... وبوسعه أن يأخذ المضامين من مطالعاته أو من الأحداث الماضية، أما طباع الأبطال فبإمكانه أن ينقلها من طباع معارفه.

ومثل هذه الروايات والقصص إذا كانت مفعمة بالتفاصيل المنتقاة، وبفضل التفاصيل الشهوانية، فإنها تعدّ نتاجات فنية، حتى لو لم تحتو على شرارة واحدة من الأحاسيس المعيشة[٧]. ولكن الكاتب حينئذ لن يقدّم فناً مبدعاً يحمل بصمته الذاتية.

إذا من يتبع هذه التوجيهات دون أن نجد لديه أحاسيس خاصة أو انطباعات ذاتية، فإنه سيقدّم فناً بعيداً عن الجودة وأقرب إلى التشوّه.

نرجو ألا يتبادر إلى الذهن أن كتابه «ماهو الفن» قد انحصر موضوعه حول الفن القصصي، فقد وجدنا الناقد متنوع الثقافة، يحاول أن يعرّف بالفن الأصيل بمفهومه العام، فيأتي بنماذج شعرية وقصصية إلى جانب النماذج الموسيقية والتشكيلية، تدلّ على ذوق رفيع وحس مرهف وفهم عميق، وهو مع ذلك يعلن بتواضع أن هذه النماذج من الفن ليست أفضل النماذج، إذ إنه لايعطي أهمية لانتقائه، لأنه لايعدّ نفسه خبيراً ملماً في كل الأنواع الفنية، كما أنه يصرّح بانتمائه إلى فئة من الناس منحرفة الذوق، تربى في أحضانها حسب العادات القديمة فأفسدت مزاجه، لهذا فقط يخطئ التقدير، كما يبيّن بأنه قد يقع تحت تأثير الانطباعات التي تركتها الأشياء في نفسه أثناء مرحلة الشباب لهذا يثمّن عالياً كل مايثيرها أو يذكره بها.

ولو توقفنا عند نقده لنتاجه الأدبي لوجدناه بقيمه تقييماً سيئاً، باستثناء «الله يرى الحقيقة» إذ يتجسد فيه طموحه للانتماء إلى النوع الأول من الفن أي الفن الحقيقي.

نجد أنفسنا أمام ناقد متواضع إلى أقصى درجات التواضع، إنه يشكك بأهمية ذوقه الأدبي، إذ إن الأمثلة التي يذكرها لاأهمية لها، لأنه لايملك الأدوات المعرفية الخاصة بكل نوع من الأنواع الفنية هذا من جهة، ومن جهة أخرى ينتمي إلى طبقة الأغنياء التي يراها فاسدة الذوق، لاتنشئ أبناءها إلا على العادات السيئة، بالإضافة إلى أنه قد يعجب بنماذج أثارت إعجابه في مرحلة الشباب، فيعترف بأنه لم يتخلص من أهوائه الشخصية التي ترسبت عميقاً في ذاته، لذا لايمكن أن يعوّل على أحكامه النقدية في رأيه.

وهو حين يقوّم نتاجه الفني نجده يطبق عليه أحكامه الصارمة في الفن، لذلك يراه رديئاً، وحين يريد أن يستثني قصة واحدة من مجمل إنتاجه الأدبي الضخم، وهو لايصرح بجودتها، وإنما يعلن عن طموحه أو رغبته في أن تنتمي هذه القصة إلى الفن الجيد! إننا أمام تواضع قلّ أن نصادفه بين الأدباء، إذ يعاني معظمهم تضخماً في الذات وتورماً في «الأنا» ماإن ينتج أحدهم قصة أو قصيدة حتى يرى نفسه فوق الجميع، وأنه قد أبدع مالاعين رأت ولاأذن سمعت.

في الحقيقة إننا أمام ناقد مبدع ومصلح اجتماعي في آن واحد، يطمح أن يجعل الفن والنقد في خدمة الحياة والإنسان، فأعطى المضمون قيمة كبيرة دون أن يغفل أهمية الشكل في الفن.

٢- أناييس نن:

نعيش مع أناييس نن، عبر كتابها «رواية المستقبل»، في عالم التنظير الروائي، وقد سبقها إلى هذا المجال كثير من الأدباء (زولا، فلوبير، هنري جميس ...).

ومن المعروف أن فلوبير أول كاتب يطرح نظرية في الرواية منهجية

وقابلة للتطبيق على نطاق واسع، كان اهتمامها بالنظرية الخلقية للفن أقل من اهتمامها بالتفاصيل الجمالية المكونة للإبداع الروائي[٩] وبذلك نستطيع أن نعدّه أول منظّر روائي، خاصة أنه اختط طريقة جديدة في الإبداع أراد أن يدافع عنها، ويبيّن معطياتها.

كذلك نجد أناييس نن اتبعت طريقة جديدة في كتابة الرواية، متأثرة بالسريالية، إذ نجدها قد شاركت في صياغة بياناتهم، وهي مازالت في العشرين، ولعل انتقالها من فرنسا ذات البيئة الثقافية المتحررة إلى أميريكا الأربعينات التي كانت بعيدة عن السريالية، دفعها إلى أن تبين للقارئ الطريقة التي تتبعها في الكتابة، خاصة أن النقاد قد أساؤوا فهم أعمالها، كما صرّحت في كتابها «رواية المستقبل» لأنها تكتب قصصاً غير واقعية وشبيهة بالأحلام، لهذا ترى أن الرواية الحديثة بحاجة إلى ناقد متفهم تفتقده الساحة الأدبية، لأن معظم النقاد يتأثرون بانتماءاتهم السياسية، أو هم أكاديميون لا يطبقون إلا المعايير التي تعلموها في الماضي، أما الآخرون فهم نقاد أخلاقيون، والقلة القليلة في رأيها هم نقاد مدربون...[١٠].

إذاً رغبتها في ايضاح تجربتها الإبداعية، بعد أن افتقدت الناقد المتفهم، دفعتها إلى تأليف كتابها «رواية المستقبل» وضمت فيه نظرية الرواية الحديثة، بعد أن مارست إبداعها ورأت أنها ستكون رواية المستقبل، لهذا استطاعت أن تقدم، عبر كتابها، تعريفاً لهذه الرواية باعتبارها نموذجاً يكتب فيه كل شيء، كما تكتشفه الانفعالات، وبذلك يصبح الشكل شبيهاً بالحياة التي تمتزج فيها الذكريات بأحلام المستقبل بأحداث الحاضر، فعالم اللاشعور يحدد الثيمة، والثيمة تحدد الشكل[١١].

إن أهم ماتمتاز به هذه الرواية، برأي نن، هو حرية الخيال بالإضافة إلى تحررها من الزمن ومن الجغرافية، وبذلك يتم الكشف عن عوالم جديدة لم يتطرق إليها أحد من قبل، لأنها عوالم اللاشعور الذي يشكل الحلم جزءاً منه، وبذلك لم يعد الحلم كما كان لدى الروائيين التقليديين مجرد زخرفة،

وإنما أصبح ذا صلة بالحياة اليومية، والكاتب المعاصر، في رأيها، أشد خبرة اليوم في الكشف عن تأثير أحدهما في الآخر.

وهكذا يصبّ الفنان أحلامه في أعماله دون أن يفقد صلته بالواقع، وهي تؤكد هذا القول النظري استناداً إلى تجاربها مع الحلم[١٢] فقد تحوّل الحلم لديها إلى رواية تدعى «المنزل الأزرق» إذ حاولت أن تجعل الحلم حقيقة وذلك بتجسيده على أرض الواقع.

إذاً مايهمـ نن هو أن يكتب الفنان إبداعه متحلياً بصدق شعوري، لأن من الخطورة أن يكتب المرء الرواية كما يكتب التاريخ، إنها الخطورة نفسها حين يكتب عن الصخر وهو في حالة الضجر، أي أن يكتب دون شعور فيفقد العنصر الذي يحيي كل سطر من السطور... لأن جمال الفن مستمد من ذلك النبض الانفعالي الذي يملأ النص حيوية.

كيفية كتابة الرواية:

وقد وجدنا الكاتبة تحدد لنا عناصر الرواية الحديثة، فتتوقف عند الجوانب النظرية فيها، انطلاقاً من خبرتها في ميدان الممارسة الإبداعية، فهي تنطلق من الواقع كما ينطلق الشاعر، أي ذلك الواقع الذي ينبض بالأحلام والرؤى، وقد تكون نقطة الانطلاق صورة أو ملاحظة، فهي لاتضع تخطيطاً أو بناء مسبقاً، ولكن تضع موضوعاً (ثيمة) ثم تدخل كل قدراتها في اللعبة، وهي تشبه التداعي الحر بالأرجوحة التي يستطيع المرء أن يقفز من فكرة إلى فكرة، ومن صورة إلى أخرى... وهكذا لايكون لديها حبكة جاهزة بل لديها موضوع...[١٤].

وتبين لنا أن المهم في الإبداع الروائي هو التقاط اللحظة الحية للتجربة وتقديم الاستجابة الانفعالية بشكل مكثّف، وقد تعلمت ذلك بفضل كتابة اليوميات، إذ اكتشفت فيها عناصر جوهرية لحيوية الإبداع، ومن أهمها الطبيعية والعفوية، كما تعلمت بفضلها القدرة على الاستمرار في الكتابة دون انتظار لحظات الإلهام والمناخ المناسب والمزاج، وأن القدرة على إعادة

الخلق تكمن في الحساسيات لافي الذاكرة أو الملاحظة الفكرية، فقد وجدت أن الاستجابة الشخصية هي قلب الفردية، أو الأصالة والشخصية، كما أن العلاقة الشخصية بكل الأشياء تبلغ أبعد مما يبلغه الشخص في العلاقة العامة، فالتجديد على نحو قاطع واسع هو الذي يجعل الشخص أو الشيء متفرداً وعاماً في وقت واحد.

كذلك علمتها كتابة اليوميات أنه في لحظات الأزمة الانفعالية يكشف الناس ذواتهم بشكل دقيق، لهذا تعلمت أن تختار هذه اللحظات في الرواية لأنها لحظات البوح، وبذلك زودتها اليوميات بالمعرفة الدقيقة للنفس البشرية، فحددت مايستحق الاعتبار والتسجيل، فكانت هذه اليوميات مخبراً تجري فيه اختباراتها وتتابع تقدمها أو عدمه، وبعبارة أخرى جعلت من نفسها حقلاً للتجارب، كذلك استطاعت أن تغامر في الرواية بإحساس واع للنواحي الأصيلة في النفس البشرية، كما استطاعت أن تختار من الظواهر والمواقع والأمكنة والمركبات مايملك ثراء يتماثل مع التكثيف في الشعر والتجريد في الرسم.

كذلك ترى أنايس نن أنه لن يتسفيد الإنسان من كتابة اليوميات في الإبداع الروائي إلا بشرط أن تكون ذات مدى واسع، نامية في العمق والمساحة، بعيدة عن الابتذال وضيق الأفق، وتبين لنا أن كتابة اليوميات لايمكن أن ترضي طموح الفنان لأنه ثمة عالم غير شخصي أكثر أفقاً يمكن أن يتعامل معه الفن الروائي[١٥].

إذا مهما كانت اليومية شاسعة الأفق، فإنها لايمكن أن تعبر عن عوالم غير شخصية، وهي لاتكتفي بالحديث عن تجاربها الفنية الخاصة، وإنما تتابع تجارب الفنانين الآخرين لتستخلص بعض المظاهر المشتركة التي تؤسس لفن الرواية، فنجدها تقول «وفي فن الآخرين، بالإضافة لفني اكتشفت أن الأحلام الحقيقية والتخيلات متشابهة»[١٦].

كيفية رسم الشخصية:

لقد كانت اليوميات بالنسبة إليها إطلالة تتيح لها معرفة عوالم الآخرين، بالإضافة لعالمها الشخصي، لهذا أصبحت مصدرا ثرا تستمد منه شخصياتها ثم تقوم بتوسيعها أو تحويلها لتجعل منها شكلاً جديداً، فهي تستمد شخصياتها من الحياة الواقعية التي تجسدها اليوميات، كما تستفيد من مكتشفات التحليل النفسي والسينما.

وفي رأيها أن الكاتب سيخفق حين يرسم الشخصية من الخارج كأنها تمثال، إذ إن لكل شخص عالماً غنياً نعجز عن مشاركته إياه، لأننا لانجشم أنفسنا عناء استكشافه.

إذاً لاتريد نن أن تغوص في أعماق الشخصية في الرواية، فتقدم عالمها الداخلي، كما تغوص في أعمالها الذاتية في اليوميات، ولهذا نجدها تدعو شخصيات رواياتها بأصدقائها، وهي تعترف بأنها تقدمها في أوج توترها وتجعلها تختبر وتتأمل، كما تختبر وتحلل على نحو متزامن، وهكذا فإن التقدم والحركة قد يكونان حالة أخرى من الإدراك، الذي يشكل لديها محور النمو الدرامي[١٧] وهي تبيّن لنا ماتهمله في تصوير الشخصية وماتبثه، فهي لاتذكر كل مايعدّ واضحاً أو (كليشة) بل تصرح بأنها تبحث عن شيء غير واضح في تكوين الشخصية، فتلقي الضوء عليه، لتكسبها تفرداً، وتبيّن أن التفاصيل إذا لم تكن مدروسة تسيء إلى بنية الرواية وتشوّه فنية الشخصية.

أما عن سبب وقوفها في رواياتها عند الشخصية النسوية أكثر من الشخصيات الأخرى، فهي ترى أنها أكثر فهماً لها، خاصة بعد أن لاحظت أن صورة المرأة في أدب الرجال، ليست صحيحة على الدوام، فبذلت جهدها في التقمص والتماثل، كي تقدم صورة دقيقة عن المرأة، لأنها لاحظت أن جانباً كبيراً من عالم المرأة مازال مجهولاً، وهي ترى أن المرأة

أقدر على سبر أغواره، وبذلك تستطيع المرأة أن تقدم صورة صادقة لعالم المرأة أكثر مما يقدّمه الروائي في رأيها.

وهكذا منحت الممارسة الإبداعية الناقدة قدرة على تحديد معالم الشخصية الحديثة والناجحة فنياً، هذه الشخصية التي تمثل نموذجاً متفرداً ينطق بملامح إنسانية هي نبض الأعماق بعيداً عن السطحية والعمومية.

ماهي اللغة الروائية؟

وبالإضافة للشخصية، توقفت في كتابها «رواية المستقبل» عند عنصر آخر من عناصر الرواية وهو اللغة، فهي تؤمن بأننا بحاجة إلى لغة فنية، كي نجلو ذلك العالم الزوائي المضطرب والشاسع، لهذا نجدها تلح على توسيع قاموس اللغة لدى الروائي وإتقانها، ففي تبسيطها وتقليصها نسيء إلى قوة التعبير الفني وقوة التواصل، كما أن استخدام الصيغ المبتذلة يعيق التواصل، لأنه لايلائم دقة عقولنا وانفعالاتنا، كما يعيق تصوير حياتنا اللاشعورية، والتصور أننا نتواصل بالتبسيط والعري تصور خاطئ.

إنها ترى أن وظيفة الكاتب هي أن يعبر عما لانستطيع التعبير عنه، فهو رائد قادر، بفضل قدرته اللغوية، على مساعدتنا للخروج من سجن اللجلجة والتعبير عن أفكارنا ومشاعرنا[١٨].

فهو يملك القدرة اللغوية ذات الفنية العالية التي تكشف ماخفي، فتصبح أداة تواصل بين كل ماهو عميق وجميل، لهذا ليس غريباً أن نجدها مهتمة بالكلمات المفتاحية، أي التي تظهر مراراً في كلمات الشخص، فتشكل معجمه الخاص، لهذا نتوقف عندها لأنها ايحائية، فالتكرار لابدّ أن يهدي المرء إلى اكتشافات أساسية تعبر عن أعماق الإنسان ورؤيته للحياة.

وهي توضح لنا أنها لاتدون الخصائص اللغوية المحلية، لأنها سريعة الزوال «كالأزياء تتبدل بالنزوات والبدع، تبدلات عامة، إنها لغة قصيرة الأجل عابرة، وثمة لغة نستطيع التحدث بها، وهيَ ليست عرضة للزي أو

للزمن، إنها لغة الشعراء الخالدة، لأن أعظم الشعراء قد انتزعوا جوهر اللغة دائماً، فقطّروها، وبذلك جعلوها مستمرة[١٩].

إذاً لاتعني اللغة الروائية الإغراق بالمحلية أو التطابق مع لغة الشارع، إن الناقدة تريدها لغة رفيعة، مكثّفة، موحية، تقترب من لغة الشعر، أي تتجاوز عوامل الزمان لتجسد أعماق الإنسان، فتعكس كل جوهري في التجربة الإنسانية، لهذا فهي ترفض التوحيد بين لغة الكلام ولغة الكتابة، وتنتقد أن يتكلم الروائي بطريقة مفرطة التبسيط، من أجل الوصول إلى مستوى القارئ، وأيدت وجهة نظرها بقول لشكسبير: حين انتقده أحدهم قائلاً: «ليست هذه الطريقة التي يتكلم فيها الناس، فأجابه شكسبير: لابل هذه الطريقة التي عليهم أن يتكلموا بها».

إن غاية الأديب أن يرتفع بمستوى القارئ لاأن يهبط إليه، إنه بذلك يحقق ارتقاء لفنه وقارئه في آن واحد.

وهكذا أدت الممارسة الإبداعية إلى وعي كامل بطبيعة العمل الأدبي وإدراك لعناصره، فانعكس ذلك بشكل إيجابي على الممارسة النقدية، كما انعكس على لغتها النقدية أيضاً، إذ رغم أن الكتاب مترجم، وقد قام بترجمته الأستاذ محمود منقذ الهاشمي ترجمة ممتعة، فإننا نلمس لغة فنية تتغلغل مع لغة النقد لديها، فمثلاً ترى أن الكتّاب الذين لايدربون أنفسهم على كتابة اليوميات ويجلسون منتظرين لحظة الفيض العظيمة، كثيراً مايجدون أصابع كتابتهم تصدأ في لحظة انطلاقها إذا كان لها أن تنطلق أصلاً[٢٠].

وبذلك يمكننا القول بأن اللغة الأدبية أضفت جمالاً على النص النقدي، كما أضاءت معانيه بشكل أفضل.

وهكذا استطاعت الناقدة أنايس نن أن تستفيد من تجربتها الإبداعية، فألقت الضوء على ماهية الرواية الحديثة، بعد ممارستها فترة من الزمن، وبيّنت بعض عناصرها وأهم مقوماتها.

إن نن عبر نشاطها النقدي تحاول أن تعيد التوازن إلى الساحة النقدية التي يسيطر عليها الذكور، فكانت عالماً أحادي الطرف على حد قولها، تفتقر إلى وجهة النظر الأنثوية، أي تفتقر عما يعبر عن خصوصية إبداع المرأة، بكل مايعنيه من تميّز لعالمها الداخلي عن عالم الرجل.

آلان روب غرييه

يعلن آلان روب غرييه في مقدمة كتابه «نحو رواية جديدة» بأنه ليس منظراً للرواية، وإنما سيتناول بعض الأفكار النقدية التي جالت في ذهنه إثر ردّه على آراء وانطباعات صحفية أثيرت حول رواياته، كما يعلن أن مادفعه لتأليف هذا الكتاب ضيقه من عدم فهم النقاد لأدبه وإهمالهم له، كما حصل للروائية أنابيس نن، فيوضح لنا التناقض الذي يقع فيه الناقد، حين يضطر للحكم على الأعمال المحدثة باستخدام معايير لاتخص هذه الأعمال، لأنها تخص الأدب القديم ولاتجاري التطور الذي حدث للأدب الحديث رغم ذلك لايمكن للفنان أن يستغني عن دور النقد، إذ من العسير عليه، إن لم يكن من المستحيل، أن يقيم بنفسه هذا العالم، وأن يسجل بعدل حساب حسناته وسيئاته، وكما يرى غرييه، فإن النقد أصعب من الفن فبينما يكتفي الروائي بالاعتماد على إحساسه، دون أن يحاول أن يفهم أسباب اختياره لهذا العنصر أو ذاك، وبينما يكتفي القارئ بأن يعرف أنه يحب هذا الكتاب أو لايحبه، أو أنه قد أفاد منه بجديد أم لا، نجد الناقد ملزما بمعرفة أسباب كل هذا بالإضافة إلى ذلك عليه أن يحدد كل ماأتى به هذا الكتاب من جديد وجميل وأن يقول لمَ أحبه ويصدر عليه حكما تقييمياً مطلقاً[٢١].

لهذا حاول آلان روب غرييه أن يقوم بمهمة الأديب الناقد، تلك المهمة الصعبة، خاصة بعد أن لاحظ أن معظم النقد الذي ينهال على الرواية الحديثة غارق بالأخطاء وسوء الفهم، لذلك أصبحت هذه الرواية تشكل في ذهن الجمهور خرافة مهولة، تعني في كثير من الأحيان نقيض مايقصده كتابها، لهذا كان لزاماً عليه أن يرد على المغالطات التي شاعت بين الجمهور والنقاد

حول الرواية الحديثة، بعد أن يبيّن بعض معالمها والأسس الصحيحة التي تقوم عليها، فهي ثورة على المدرسة النفسية، كما هي ثورة على المدرسية التقليدية التي تعدّ الإنسان وحياة الإنسان (الأحداث، الزمان.. الخ) مقياس الكون، هذه الثورة تدعو إلى أن مادة الفن ليست بالذات وإنما بالموضوع، أي ليست النفس البشرية، ولكن العالم الخارجي بكل مافيه من أشياء مادية..

هذا العالم الخارجي له وجود مستقل عن وجود الإنسان، وهو ليس مجرد إكسسوار في حياة الإنسان، وربما كان المقياس في الرواية الجديدة، ليس فعل الإنسان في الشيء وإنما انفعاله به.

ومثل هذا الدور الخطير الذي يلعبه العالم الخارجي باعتباره مادة أساسية لفن الرواية. أدى باتباع الرواية الجديدة إلى تحطيم الزمان باعتباره مقياساً لمغزى الحياة، ويحلون المكان محل الزمان، لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان، فانتقل المحور من الزمان إلى المكان ومن الحدث إلى الشيء[٢٢].

وقد وجدناه يردّ على الشائعة التي تقول: «إن الرواية الجديدة قد حددت قوانين رواية المستقبل، فيبيّن أن هذه الرواية ضد القوانين الجامدة، وليس لإعلان قاعدة أو نظريات أو قوانين سواء لأنفسنا أو للآخرين... ولكننا نحن الذين نتهم بأننا منظرون، لانعرف بالضبط كيف تكون الرواية رواية حقيقية، إننا نعرف أن رواية اليوم مانفعله اليوم، وأن ليس علينا أن ننمي التشابه بيننا وبين ماكان بالأمس وإنما يجب علينا أن نتقدم ونتقدم»[٢٣].

إذا تتجاوز الرواية الحديثة القوانين المألوفة، كما لاتتقيد بقوانين جديدة، فالرواية صوت الواقع المعيش، ونبض الحياة، ومرآة تعكس الحقيقة الداخلية، تقدم كل ذلك بأسلوب متفرد ومتطور.

ثم وجدناه يردّ على أولئك الذين يشيعون «بأن الرواية الجديدة لاتهتم

بالإنسان» فيبين بأن الإنسان حاضر فيها دائماً في كل صفحة وفي كل سطر وفي كل كلمة وحتى لو كان في هذه الكتب أشياء كثيرة موصوفة بدقة، فهناك دائماً وأبداً النظر الذي شاهدها والفكر الذي أعاد مشاهدتها وتأملها، والعاطفة التي شوّهتها.

إن الأشياء لاتتمتع بأي حضور خارج مجالات الرؤية الإنسانية الواقعية منها والخيالية. . . وإذا كانت هذه الأشياء في تلك الأعمال التقليدية أكثر إنسانية من أشيائنا، فذلك لأن موقف الإنسان الآن في العالم الذي نعيش فيه ليس هو تماماً ماكان منذ مئة عام. . وليس لأن وضعنا شديد المحايدة والموضوعية مادمنا قد اتفقنا على أن هذا الوصف ليس موضوعياً أو محايداً على الإطلاق»[٢٤] مادام هناك عين ترى الأشياء وفكر يدركها وخيال يصورها ومشاعر تسقط عليها، وقد يكون تفاعل الإنسان مع هذه الأشياء في الروايات السابقة أكثر نظراً لطبيعة العصر حيث كان الإنسان أكثر تماساً مع الأشياء، إذ لم تكن الآلة قد طغت على حياته كما طغت اليوم، فبات الركض وراء الأشياء عوضاً عن الركض وراء العلاقات الإنسانية، لهذا ليس غريباً أن تسيطر الأشياء على الأذهان، وتصبح أكثر حضوراً!! في حين كانت العلاقة الإنسانية بالأشياء، فيما مضى، أكثر حميمية، فانعكس ذلك على الأدب، لهذا لن تصلح المقاييس القديمة لتقييم الرواية الحديثة، لأنها تجاوزت تلك المقاييس المألوفة.

كيف تكتب الرواية؟ وماهي عناصرها؟

يستفيد غريبه من خبرته في الإبداع فيحدثنا عن كيفية كتابة الرواية الحديثة، فأول مايفكر به الكاتب هو الأسلوب، إذ تشغله حركات الجمل والبناءات واللغة والتراكيب اللغوية مثلما تشغل الألوان والخطوط رأس المصور. أما ماسيحدث في الكتابة، فذلك يأتي في المقام الثاني كأنه تابع للأسلوب نفسه، وعندما ينتهي الكتاب، فإن أول شيء يثير القارئ هو الشكل (٢٥) لأنه يجسد العالم الخاص بالكاتب أي بصمته الخاصة به، لهذا

يستغرب غريبه احتقار الشكل من قبل دعاة الالتزام، فهو لايريد أن يهتم بشيء خارج الأدب، لأن ذلك يعني تراجع الأدب واختفائه، لهذا على الأديب أن يكون واعياً بمشاكل لغته الخاصة محاولاً حلها من الداخل كي يصبح فناناً متميزاً.

ويرفض غريبه أن يلتزم الأديب بأية قضية أو رسالة سوى الأدب، فالعمل الأدبي أولاً وأخيراً إذ لاشيء يعلو عليه أو يسبقه، لذلك فإن الروائي حين يبحث عن شيء يقوله ثم يبحث بعد ذلك عن الكيفية التي يقول بها فإنه يقع في أخطر الأخطار المناقضة للحقيقة في نظره.

ولكن إذا لم يهجس الكاتب بموضوع كبير أو رسالة كبيرة، هل يستطيع أن يتحدث بأسلوب يجذب القارئ عبره، فمن المعروف أنه يدخل في تشكيل الأسلوب الفكر والخيال واللغة، والناقد غريبه يعطي الخيال مكانة ممتازة، فهو القوة المكونة لحياتنا ولعالمنا (الحلم، الذكرى، النظرة) لذا على كل إنسان أن يعيد اختراع الأشياء التي تحيط به، فالأشياء الحقيقية، الواضحة، الصلبة، اللامعة، هي أشياء عالم الواقع، إنها لاترجعنا لأي عالم آخر، إنها ليست دلالات إلا على نفسها، والاتصال الوحيد الذي يستطيع الإنسان أن يمارسه معها هو أن يتخيلها[٢٦].

إذاً حتى الأشياء لاينقلها الكاتب في روايته كما هي، بل يضفي عليها دلالات جديدة من خياله تجعلها فنية، لذلك من البدهي أن يكون الخيال من أهم عناصر الرواية، يضفي عليها حيوية، كما يثير دهشة القارئ فيجذبه لمتابعة عالم غير مألوف لكنه جميل.

كما يقف عند عنصر آخر من عناصر الرواية هو الوصف، مبيناً الفرق بين الوصف في الرواية التقليدية وبين الوصف في الرواية الحديثة، إذ كان الوصف «يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية ثم لإيضاح بعض عناصرها التي تتميز بشيء من الأهمية، وتعبر عن شيء ما.

أما الآن فلا نتحدث إلا عن جمادات وأشياء لاتكشف عن شيء

ولاتعبر عن معنى، أو على الأقل هذا مايحاوله كتاب الرواية الحديثة، فقد كان الوصف يدعي تمثل واقع موجود مسبقاً، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة، كان فيما مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء، أما الآن فيبدو أنه يحطم الأشياء، كان إصرار هذا الوصف على التحدث بإسهاب عن الأشياء وجعلها غير مفهومة بل إلى إخفائها تماماً. . .»[٢٧].

إن مثل هذا الوصف لايؤدي إلى توضيح صورة الشيء أو اكتماله، بل على النقيض يسيطر على القارئ إحساس الانخداع، كما تصيبه الدهشة لهذا الوصف غير المألوف الذي لايظهر الشيء بل يخفيه، لهذا يبدو لنا كأن الكاتب يهمل القارئ فيبين لنا غرييه بأن هذا الكاتب لايهمل القارئ، لكن يريد نوعية جديدة من القراء تستطيع أن تسهم مساهمة فعالة واعية وخلاقة أي لايكتفي القارئ باستقبال العالم الروائي، وإنما يسهم في عملية الإبداع فيخترع العمل الذي يقرؤه، أي يمتلك خيالاً واسعاً يجعله يخترع ذلك العالم الروائي، وبالتالي يتعلم على نسق هذه الطريقة أن يخلق حياته على نسق جديد مستفيداً في ذلك من إنجازات الفن وجمالياته، كما يستفيد من إنجازات العلم. . . وهو يبحث عن لغة أدبية جديدة تستطيع أن تقدم هذا العالم المختلط عبر الرواية الحديثة رافضاً اللغة التقليدية مطالباً بالتغيير، وهو يلاحظ من يوم لآخر «الاشمئزاز المتزايد الذي تشعر به العقول المدركة أمام الكلمة ذات الطابع الجواني أو التشبيهي أو الإيحائي»[٢٨].

إننا لايمكن أن نوافق غرييه على هذا القول فمازالت اللغة الأدبية تعتمد على الجواني والتشبيهي والإيحائي لتحافظ على ثرائها وجماليتها، ولاندري إن كان الناقد يريد حقاً أن ينزع هذا الثراء وهذا الجمال!!!

كما وجدنا غرييه في كتابه «نحو رواية جديدة» ناقداً نظرياً ينظر ويؤسس لجنس الرواية الحديثة، نجده ناقداً تطبيقياً يبحث في الأعمال الروائية والمسرحية عن كل ماهو جديد أي كل ما ينتمي إلى الرواية الحديثة (مثلاً رواية «التحقيق» روبير بانجيه) أو للمسرح الحديث (أعمال صموئيل بيكيت» في انتظار غودو و«نهاية اللعبة»)

إننا حين نقرأ نقده التطبيقي نحس بمتعة المقاربة الذوّاقة، فنلمس جماليات العمل الفني، ونعيش تفاصيله وخفاياه، فندخل عالمه الخاص ونتذوق رموزه وإيحاءاته، ولاشك أن مثل هذا الوعي النقدي قد انعكس في أعماله الإبداعية، وذلك على مستوى الاختيارات أي أنه أكثر قدرة على اختيار شكل معين أو فقرة معينة أو لفظة ما بفضل ذائقته النقدية، وإن كان في كثير من الأحيان غير قادر على تعليل هذه الاختيارات في رواياته، وبذلك يطغى الأديب على الناقد لدى غريبه، وهذا لصالح الإبداع في رأينا.

الحواشي:

١- د. حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوربي، جامعة دمشق، مطبعة طربين، ١٩٧٥، ص٤٠٢-٤٠٧ بتصرف
٢- تولستوي: الحرب والسلام، ج٤ ت صباح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.
٣- تولستوي: «ماهو الفن؟» ت محمد عبدو النجاوي، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٩١، ص١٨٨ بتصرف
٤- المصدر السابق: ص٣٥٨ بتصرف
٥- المصدر السابق نفسه: ص٩٩
٦- المصدر نفسه: ص ١٣٢-١٣٦ بتصرف
٧- المصدر نفسه: ص١٤٣
٨- المصدر نفسه: هامش ص٢١١ بتصرف
٩- جون هالبرن: نظرية الرواية ت محي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص ٢٠-٢١ بتصرف.
١٠- أنايس نن: رواية المستقبل ت محمود منقذ الهاشمي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص١٤٤ بتصرف
١١- المصدر السابق: ص١١٤
١٢- المصدر السابق نفسه: ص٣٠-٣١
١٣- المصدر نفسه: ص٧٨
١٤- المصدر نفسه: ص١١١
١٥- المصدر نفسه: ص٢١٧-٢٢٢ بتصرف
١٦- المصدر نفسه: ص٣١
١٧- المصدر نفسه: ص٨١ بتصرف
١٨- المصدر نفسه: ص١٣٠ بتصرف
١٩- المصدر نفسه: ص ١٣٨ بتصرف
٢٠- المصدر نفسه: ص٢٠٣ بتصرف
٢١- الان روب غرييه: نحو رواية جديدة: ت إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر دون تاريخ، ص ١٢٧ بتصرف
٢٢- المصدر السابق: ص ١١- ١٢ بتصرف
٢٣- المصدر السابق نفسه: ١٢١
٢٤- المصدر نفسه: ص٤٩ بتصرف
٢٥- المصدر نفسه: ص٢٩ بتصرف
٢٦- المصدر نفسه: ص١٠٠
٢٧- المصدر نفسه: ص١٣٠
٢٨- المصدر نفسه: ص٣١.

ابـــــداع

شعــــر

صوت أخير

عبد الكريم النـاعم

* ماذا أنا الآنَ والأحلامُ غاربةٌ؟
قوسٌ على لحنه الفضيّ ينكسرُ
نايٌ تدفّق في آياته شجناً
أقامَ فيها إلى أنْ حنّت السُّوَرُ

(*) عبد الكريم الناعم: أديب وشاعر من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية الشعر. من دواوينه «من سكر الطين»، «أمير الخراب».

* أسْتَرْجعُ الآنَ ما قد مرَّ والهفَا
فيُدْخلُ الجرحَ في آلامه الخَدَرُ
لولا العنايةُ في نسيان ما ازْدَحَمَتْ
ما كانَ في سُوقها يُسْتَسْهلُ الوعرُ
لو كانَ للنّهر في مجـراه ذاكـرةٌ
لمـا تـدفَّق في أمـداثـه النَّهـرُ
* قِفْ بالمحطات يا طيرَ المدى غَرِداً
فلَسْـتَ تَدري متى لا يَرْحَلُ الغَجَرُ
واتْـرُكْ أغـانيكَ ألوانـاً مُفَوَّفَةً
فقـد يباركُهـا أنْ يُفْتَنَ الزَّهَرُ
ماذا على الشطّ أنَّ الماءَ ذو غِيَرٍ
وكانَ أجملَ ما في وعْدِهِ الغِيرُ؟!
هذي المحطاتُ حتّى حينَ نترُكُها
يظلُّ أروعَ مـا في صَمتها السَّيَرُ
* تقلبتْ بدمي الأحـوالُ راعفةً
في ريّق الصَّفْوشيءٌ إسمه الكدرُ
وكانَ لي نعُميات الشَّهْد ذاتَ مدىً
فظلَّ من شَهْدِها الإطراقُ والإبَـرُ
قَدْ لا يكـونُ لهذا القـول مـن أثَرٍ
ولَسْـتُ أزْعُمُ أنْ قَدْ ينفـعُ الأثَرُ
لكنّهـا وردةٌ في بـاقةٍ عبقَـتْ
فكـنْ أنيسـاً إلى أنْ ينفـدَ العطـرُ
وقدْ يكونُ من الأجدى وقد سرَحَتْ
أنْ تكمُل الشَّوْطَ في تسيارِها الغُدُرُ

وأن تسوى ما ترُى في حرّ رحلتها
حتى كأنَّ الذي تختاره قَدَرُ
* أشْربْتُ سماً من الأهلين ذاتَ ضحىً
وحينَ لا نفعَ في مَعْناهمو اعتذروا
وآليْتُ أرضي بما شعَّتْ وما بذرَتْ
خيراً وأنكرْتُ ما يأتي به الكدَرُ
ألنّورُ والخيرُ أفقا ما أدينُ به
وكلُّ شيءٍ لهُ من طبْعِهِ صُوَرُ
أحبُّ قومي ولا أُعليهمو سفَهاً
تبارك الحقُّ معياراً إذا عبَروا
أبْقيتُ في دفتري بعضَ الذي حمَلَتْ
منّي الضلوعُ ولي من ربّه سكَرُ
ونُحْتُ في كلِّ أرضٍ أهدَرَتْ فكتْ
كأنَّ لي كلَّ ما عاثوا وما هدروا
وكلُّ غصّةِ قهرٍ أينما وُجِدَتْ
على فؤادي لها من جرْحِها أثَرُ
وكنتُ أنحو إلى الأبهى فإنْ زلقَتْ
أقدامُها راهنَتْ أنْ ينفعَ الحذَرُ.
وها أنا أدخلُ الستينَ، أعزقُها
وكلُّ قومٍ مع الدنيا وما بذروا
ما مرَّ حلْمٌ، وما يأتيك مكْتَنَفٌ
بالغيب فاشربْ من العنقود ما عصروا
فنُوحُ ما زالَ إمّا رحلةٌ بدأتْ
تراهُ يذوي بما يسقى، ويعْتَمِرُ

- «يا نوحُ ماذا»؟

- «همَّا بابان يا ولدي»

يامَنْ يُعَلِّلُ أهلَ السّرِ إنْ جهروا

* آناً هي النفسُ مشكاةٌ تَشعُّ بما

أشاعَ فيها السّنا فالكون مُزْدهرُ

وآنَةً، . .

مـا الـذي للنّـور في حجـرٍ؟!

يا طيبَ ما كانَ لو أنَّ الفتى حَجَرُ

وبينَ هذي وهذي كلّما خَطَرَتْ

في بـازغٍ شَعَّ في آفاقهـا قمرُ

* وقفْتُ بالبـاب يـا ربّاهُ منكسـراً

هـذي صلاتي أنّي جئـتُ أنكسـرُ

أدعـوكَ فاحفظْ بلادي إن عزَّتها

ضوءُ المنارات إمّا استرشدَتْ عُصُرُ

إنْ لائهـا طـامعٌ من أهـل جلْدَتها

أوْ خَضَّها غاشـمٌ في رأيـه قِصَرُ

فقدْ تفتَّح فيها منذُ خُطْوتها الأولى

الـذي دونَه قـدْ قصَّرَ البشَـرُ

وكانَ فيها رسـالاتٌ وحَشْدُ رؤىً

وكانَ فيها الصبّا، والصّنجُ، والوتَرُ

وكَمْ تحرَّفَ عن سَمْتِ الضياء هوىً

مَنْ همُّهُ السلطةُ العميـاءُ والبَطَرُ

* وقفتُ بالباب يـا ربـاهُ منكسراً

هـذا دعـائي أنّي جئت أنكَسـرُ

أقيـــمُ جُدران أيّـــام مكسَّـــرة
إنْ كـــان ثمَّةَ في أزمانهـــا جُدُرُ
رفاقي البعض قد صاروا على سفرٍ
وثـــمَّ بعضٌ على الأيـــام ينتظرُ
كلُّ المحطات كانت عِبْرةً، ومدىً
لـو كـــانَ تَنْفَعُ في أمثالنـــا العِبَرُ
رُحْنا على الدّرب تيّاهين نَسْـبِقُهُ
وغرَّنا أنْ لم تَصِفْ الـرؤى السّفَرُ
وهـــا أنـــا الآنَ قشٌ مُفْعَمٌ أرقاً
يكـــادُ ييْبَسُ في أحنائِـــهِ الشّـــرر
إذا تذكّرْتُ أهـــوالَ السِّفار ومـــا
بي من جراحٍ على الشّطّين تنشطرُ
أكـــادُ أحنو على روحي أهدهدُها
كيلا تشظّي بقايـــا الرحلةِ الذّكَرُ
في اليمِّ القيْتُ يـــا ربّاهُ أشـــرعتي
فصفّقتْ لبياضِ الرّحـــلةِ الجُزُرُ
وأنتَ أدرى بما في الروح من لَهَفٍ
فاحفظ سفاري
فإنَّ القَوْمَ قد بكَروا

---

* المقطع الأخير من قصيدة «من ذاكرة النهر» وهي مجموعة في قصيدة، بدأت في كتابتها عام ١٩٨٩، وانهيتها صيف عام ١٩٩٤

ابـــــداع

ملهاةُ أرضٍ ما.. وبحـــرٍ ما.. جحيمٌ وامــرأة

صخر سعيد العبد الله

أسرجتُ قافيتي
إلى كلِّ الأنوثة ينتمي نَزَقي
تأجَّجتْ القصيدةُ إذ ركبتُ عَنَانَها
وخوتْ زُجاجاتي
لَكزْت الروحَ فانتفض اشتياقُ الروح
يبدو كالزجاجة ليس يُسكرها الزجاجُ
ونظرتُ من حولَي فَبدَّدتُ الحقيقة كلَّها

(*) صخر سعيد العبد الله : أديب وشاعر من سورية، مهندس معماري، حاصل على العديد من الجوائز والمسابقات المحلية والعربية.

بوجوهِ آلهةِ العجاجْ
ومَضيتُ تنسابُ الأماني
هل أحلُّ بواحةٍ تُنْسي المحاربَ جُرحَهُ؟
تعبَ المحاربُ يا أبي
فسمعتُ صوت صهيل روحي
قد وصلتَ محارباً قذَفَتْ به الطرقاتُ
أهداهُ الفراغُ دواءهُ
فنظرتُ من خلفِ السياجِ
رأيت «بيروتَ» الحبيسة في السياجِ
- أنا الحبيسُ - قفزتُ منْ فوق السياجْ
فَضمَمَتُها ولثمتُها وهصرتُ موضعَ حسْنها
فتسابق السيَّاحُ مذعورينَ يضحك عُرْيهمْ
«بيروتُ» عاصمة الجمال يضمُّها بحرانِ
بحرٌ ثابتٌ وأنا المسافرُ
والصبيةُ لاتفكِّر بالزواجْ

* * *

يا بحر أوقفْ مدَّك المحمومَ
ضاجعتَ الرمالَ بمائه
بيروتُ أدمنتْ الشبقْ

العجاج: نوع من الغبار يهب في المنطقة الشرقية من سورية.

أشعلتُ جسم حبيبتي
- زبدٌ، بياضٌ في دمي، لذَّاتٌ مدٌّ دائم -
فتوهجتْ خلعتْ ملابسها لتبحرَ حُرَّةً في داخلي
فبكيتُها بعد الغرقْ
وبدأتُ أدخلُ خارجي في داخليْ
فغرقتُ في لُجَجي اختنقتُ
جرحتُ حدَّ البحر، لم تَخرجْ معي
وخرجتُ وحدي كي أتمَّ تفرُّدي
بحرٌ أنا وتفرُّدي أني أسيلُ على الورقْ

* * *

فابحث إذاً يا بحرُ عن سرِّ التشابه بيننا
، في العشق يغرق واحدٌ متعلقٌ بالعشقِ فيكَ
ويغرقُ الاثنان فيّ
، في الكرهِ موجُكَ باتجاه واحدِ
من مركز الأحقاد - لو كذب الهوى -
أمَّا أنا يا بحرُ - لو كذب الهوى -
فيشدُّني موجٌ معي ويصدُّني موجٌ عليّ
«بيروت» تجمعنا إذاً رُغْمَ اختلاف صفاتنا
«بيروت» موعدنا القديم فضمَّني
كي نُغرق الفرق الكبير بموجة الشَّبَه القويّ
متوحدٌ بالبحرِ في الأنثى

وهذا الكون أتعبَ قلبهُ
منذ السقوط الحرِّ فرَّقه الخلافُ على الجمال الأنثويّ
ولأنَّها الأُنثى فقد نصبوا لصيد منامها شبكاً
فأصبحَ نومها تعباً
يؤرِّقُها احتمالٌ قاتلٌ يُنْهِي الحياةَ
فضيحةً بفراش صاحبها الغبيِّ
جريمةً بزناد قاتلها
تخافُ ولا تنامُ فإن غفَتْ
وقعتْ على أحلامها
وصحتْ على صوتِ الدَّويّ

* * *

خنقوا الحقيقة عُنوة
ملأوا الخريطةَ بالسوادْ
وتقاسموا ظلِّي ولم يُجدِ الحنانُ لردعهمْ
يوماً . . . ولمْ يُجدِ العنادْ
فاثأرْ إذاً يا بحر مثلي وانتقمْ
منْ كلِّ مَنْ جعلوا الجمال مُسبِّباً لدموعنا
ليصير قَلْبُ حياتنا المتحركُ الخفَّاقُ
قَلْباً كالجمادْ
واضحكْ على كلماتهمْ
يا بحرُ يا عشقَ القُدامى

كلُّهم وُلِدُوا هنا.. عاشوا هنا.. ماتوا هنا
أو هاجروا كي يحضروا الباقي من الدنيا إليكَ
وما دَروا أنَّ الزمان يجيء بالأعداءِ
من أقصى البلادِ
فيزعمونَ بأنَّهم عاشوا هنُا قبلَ الزمانِ
ويزعمون بأنهم أهل البلادْ
متسلحاً بقصيدتي
منْ فرطِ حزني والهوى
أوقفتُ في «بيروت» ذاكرتي
لأكتبَ ما أرى
فعرفتُ أنِّي عاجزٌ عن وصفها
بيروتُ قُبَّرة من الماضي تطير على دمي
لتحطَّ في زمن الرمادْ.

* * *

أصحو بخنجر سكرتيْ
فأبثُّ آهاتي لأطفىء لفح ناريْ
وتعود بي «بيروت» للماضي
إلى أمِّي تسرِّح غُرَّتي برموشها
وتضمُّني، وثيابها الزرقاء كانتْ لي سماءً،
ليتني ولدٌ ولم يمش الزمان على جبينيْ
كي يُجعِّده ويسرق غُرَّتي

ويبعثر الأحلام يا أمّي سراباً في الصحاري
وتعود بي «بيروت» للماضي
ووجهُ أبي قريبٌ . . صوته أملٌ
تغيَّرَ يا أبي وجهي ووجهُكَ صار أبعدَ ما يكونُ
لذا بكيتُ هي الحياة تغيَّرت !؟
أم أنَّ صوتَكَ صار ريحاً صوتُها عالٍ
يغطي صوت دمعي يا أبي؟
قل لي أتسمع صوتَ روحي إذ يُردِّد صائحاً
خفف قليلاً صوتَ ريحكَ يا أبي
فأنا أموتُ على الرياح ولن أُجاري
وتعودُ بي «بيروت» للماضي
إلى حُلْمٍ كبيرٍ -ثوبُ «مريم» أبيضُ
صوت المسيح مرافقٌ قلبي على كلِّ الدروب-
بجنَّة السريان أسكنُ عاشقاً وجهَ الحياة
بغرفةٍ في بيْت «مَاري»
«ماري» التي ، واعدتها كذباً أعدَّتْ لي كثيراً من فناجين الحياةِ
ورتَّبتْ عُمري سنيناً قبَّلت خدِّي وغطَّتني بدمع عيونها
يوم اكتشفتُ بأن خنجر من أُحبُّ يشقُّ خاصرتي
وقالتْ لي كثيراً من حكايات الغرامِ
لأستمرَّ وقبضتي مرفوعةٌ في وجه منْ شربوا دميْ
«مَاري» التي واعدتها وكذبتُ

إذ كذبَ الزمانُ عليَّ
أصبح قلبها في الليل ساعة حائطٍ
تَبكي ويقتلها انتظاريْ.
وتعود بي «بيروت» للماضي
إلى نهدٍ يبوس قصيدتي
ويمسّحُ الأحزان عن وجهي
ويخلعُ كلَّ أقنعةِ الحياءِ
إذا دعتهُ يدي وأيقظه انبهاريْ
قد كان ماضٍ وانتهى
«بيروتُ» ما نفعُ التذكُّرُ؟ سكّرتي ستفيدُني
ولذا مشيتُ مُتَّراً ملحي على «الكورنيش»
لإمرأةٍ تنثُرُ عريَها
شبقاً يقولُ: ثيابها احترقتْ ليظهرَ ملحُها
جسداً من الأبنُوسِ راودَني
وأعلنَ أنَّه متواطىءٌ جداً معي
سأضمُّهُ ليمرَّ هذا الليلُ
عاريةً ستطفىءُ نارها بمياه بحرٍ
يرتدي كلَّ الشيابَ وقلبُهُ حافٍ وعاريْ
لكنَّ أسراب النوارسِ روّعتْ
ورأيتُ كفَّ اللَّه تعبثُ بالوجود-فلا حضور سوى الغياب-
وأقبلتْ كلُّ الوجوه تقول لي : هذا مدار الموتِ

واتَسعتْ شفاهُ الجُرْحِ ثم تزلزلتْ روحي
وأذَّنتْ العواطف بانفجاريْ.

* * *

ورأيتُ أختَ البحر تخرج منْ دميْ
لايكذب العشاق في أحلامهم
فحضورها نورٌ
أتهرب مُقلتي؟ وحضورها يَسْري إلى كلِّ اتجاهْ
أسطورةُ الحلم القديمة لمْ تزلْ
أحلى من الحلم القديم جمالُها طاغٍ بغيرٍ ما يشاءُ
ولم يدعْ مني سوى عيني التي بقيَتْ
كعرّافٍ قديمٍ لاترى أبداً سواهْ
نورٌ.. نعيمٌ.. نرجسٌ
هي غاية الأحلام في تحليقها
وكمالُ ما خلق الالهُ
أهدابُها مخلوقةٌ لعيونها
وعيُونُها أبديَّةٌ فيروز أغرقَ هذه الدنيا
ليسكبُها على وجناتها حُسناً
وورودُ خدودها قانٍ يُعطِّرها شذاهْ
كوناً من الأسرار يحوي شعرُها -شال الحرير-
(يُحيطُ بالفردوس يرقصُ حالماً
ويحكُّ حُضْنَ النار - نَهْدَيْهَا-

ويحضن ُخصرَها – لحن الخلود – تعدَّدت نَغْماتُهُ
مَنْ أبدع اللحن انكوتْ أوتارهُ طرباً وتاهْ.
عفواً وقعتُ بحكمتي
«بيروتُ» حافظةٌ لتاريخ الغرام وكلَّما
حفظتْ لعشقٍ صوتهُ فضحتْ صداهْ
أوحتْ بسرِّ حبيبتي لحبيبتي
فتجسَّد الماضي لتلحقَ بي خُطاه
ورأيتُ قاتلتي التي أغرقتُها
خلَعَتْ قميص اللوز
أشرق جسمها ورداً لمملكة الجحيم
سترتدي جسدي فيهدأ قلبُها
وتأوهتْ وتأملتْ قدحي ستشربه وتروي ثغرها
فصرختُ يا قلب انتبهْ
أوَكلَّما حطَّمتُ معركةً على الأيام صادتني شفاهْ!
قالتْ: أتنسى ليلنا وتحلُّ بامرأة
لتجرحَ قاعها بالماء. هل خُنْتَ الهوى؟
فأجبتُ ضيَّعتِ الهوى وحرقتِ محراب الهوى
ونثرتِ ليليْ في الرياحِ فضيحةً لبراءتي
وكفرتِ بالعهد القديم ومنْ رعاهْ
فتكلَّمتْ صمتاً وأسطرَ حزنُها
خذْني إلى «السريان» حكَّ دمي

وأخرجُ من سرير النوم نايكَ إنَّني مشتاقةٌ للناي
بعدكَ كلُّ ناي أخرسٌ
ولذا اتيتُ جديدةً وقديمةً وأنا أنا
فضحكتُ رغمَ كآبتي
إنْ كنتِ أنتِ اليومَ أنتِ فهاتِ ظلَّكِ كي أراهُ!
وتكلّمي إن كنتِ أنتِ
لمنْ أتيتِ . . . وكيفَ جئتِ . . متى وأين؟
أتنفع الأُنثى بلا ظلٍّ؟
أينفع موعدٌ أدْمى فؤاد الأمس لو يأتي غداً؟
هل يَفْرحُ القتلى إذا جاء السلامُ
ووقعتْ كلُّ الحكومات الصغيرة صلْحها بعدوِّها يوماً
ويضحكُ ميّتٌ أدْمتْهُ آهُ!
عودي إذاً. لايعرفُ العشاقُ حجمَ كلامهمْ
لم يبق لي عُمرٌ لأهدره
لقدْ شاخ القطا
أنا لاأريد من الغرام سوى صباهْ . .
وأنا أقبِّلُ ألفَ أُنْثى فاعلمي
لاوقت في الأرض اليباب لقبلةٍ ممزوجة بالروح
فالروح اختفتْ مذعورةً ثكلى
ولامتراً مربعَ كي يَرى حَجَلٌ حبيبة قلبه
فهنا على بيروتَ وجهٌ واحدٌ للموتِ

صيدٌ دائمٌ ودمٌ وقتلٌ واشتباهٌ. . .

* * *

كلُّ الدروب تمرُّ منْ «بيروت» نَحوكَ يا «حلَبْ»
في كلِّ دربٍ قبلةٌ تبكي وزاويةٌ تئن
وموعدٌ يشتاقُ للملكِ الضليل يضُمُّ خصرَ فتاتِهِ
صدَّقتُ أحلامي وجئتُ إلى هنا
لأريحَ قلبي ليلةً
كي لا يُحِبَّ ولا يُحَبْ
أوراق تَارُوتي تعاندني وتعلن حكْمَها
(في كلِّ أرضٍ قصةٌ للحبِّ تسرقُ قوتي)
تنهار قلعةُ قوتي لمَّا أفاجىءُ أنني كنت السببْ.
هذي نتيجةُ رحلتيْ
شوقٌ حصارٌ مطلقٌ
من ها هنا مرَّ الغريبُ وهاهنا حلَّ الغريبُ
وكلُّهم عربٌ عربْ.

* * *

فخرجتُ من «بيروت» محْموماً
هربتُ مُهرولاً
أبكي على مجدٍ يضيعُ ودولة تهوي وتاريخٍ يموتُ
ووَحدةٍ مذبوحةٍ ومُجزَّأةْ.
أمشي فيلحقني الجمالُ

مذكِّراً إيايَ بالحبِّ القديمِ إلى متى سأظلُّ برداناً
ولو أشعلتُ كلَّ الأرض نيراناً لأصنع مدفأة .
لابدَّ منْ وقتٍ لأجمع قوّتي
سأفرُّ من خيلِ الجَمَالِ
لكزتُ رجل قصيدتي
وجمعتُ مائي كلَّه وأضأتُ روحي المطفأةْ
ورجعتُ من حيث ابتدا قلبي إلى «ديْر الهوى»
فرأيتُ جسرَ الدير مشتاقاً لأمشي فوقهُ
وأعيدَ نَثْر حقيقتي لتظلَّ آلهةُ العجاج مُخبَّأةْ .
ورأيت شخصاً واحداً يبكي على دربِ انتظاري
إنَّها أمِّي التي لوّعتُها
فضممتُها وسمعتُ صوتَ حنانِها قد قالَ :
يا ولدي انتبهْ .
يوماً ستقذفُكَ النساءُ إلى الجحيم وتنتهي
فشهقتُ شهقةَ مُتْعبٍ
وبكيت آخر أدْمعي
وصرختُ لا . . .
يوماً سيقذِفُني الجحيمُ إلى إمرأة . . .

ابـداع

قصـــة

تحـــولات عبـد الرشـيد

نضال الصالح

أخيراً استطعتُ أن أغري «عبد الرشيد» بمرافقتي.. خططتُ لذلك طويلاً.. تقنّعتُ بما يكفي تماماً لتصديقي بأنني جادٌّ في إنهاء الخلاف المستعر بيننا.. أعددتُ للرحلة -كما سميّتُها له- احتمالات المواجهة جميعَها، فقد كنتُ أرجّحُ الإخفاق فيما أسعى إليه كما أخفقتُ في محاولات سابقة.

(*) نضال الصالح: قاص، وروائي، وناقد سوري. ماجستير في النقد الأدبي، عضو اتحاد الكتاب العرب. من مؤلفاته المطبوعة: «مكابدات يقظان البوصيري»، «جمر الموتى».

لم يكن تحقيقُ الخطة يحتاج سوى إلى القليل من قوّة الجسد، فـ«عبد الرشيد» ضامرُ العود، وتكفيه دفعةٌ صغيرةٌ إلى الوراء ليكون بعدها وجبة لأحد الحيتان، ولأنني توقعت أن يباغتني هو بذلك، فيغلُّ جسدَه إلى سارية المركب، ثم يلقي بي، فأكون أنا تلك الوجبة بدلاً منه، فقد احتطت للأمر جيداً.

«سأدسُّ له سماً في الطعام الذي سأدعوه إلى تناوله ونحن في عرض البحر، عربوناً - كما سأزعمُ - لعلاقة جديدة تجمع بيننا في هذه الأرض، وعندما سيتمدّد السمّ في جسده تماماً، ويبدو عبد الرشيد نفسُهُ طاعناً في لجّة الفناء تماماً أيضاً، مستغرقاً في هجعة الأبد سأفكُّ أغلالَ جسده - إذا فعل - وأمزّقه أشلاء صغيرةً، صغيرةً، وشلوًا إثر آخر سأولمُ جسده للجوعى من الحيتان وأدعوها لالتهام حتى عظامه، ثم أعودُ مطمئناً إلى أنني قد تخلصتُ منه، وبأن الأرض لن تنشق عنه أينما اتجهتُ كما كان يفعل منذ وطأتُ هذه الأرضَ أولَ مرّة، أرض أجدادي وأبناء عمومتي».

* * *

ترمّدت عيناي برؤية «عبد الرشيد» منذ وطأتُ هذه الأرض أولَ مرة.. هُرِعَ إليّ لحمل حقائبي في مطار العاصمة.. شكرتُه، فهزّ رأسه ومطّ شفتيه قليلاً، ولم يقل شيئاً.. دسست في كفّه المعروقة قطعة نقود، فغيّبها في جيبه على عجلٍ، ثم هزّ رأسه ومطّ شفتيه، ولم يقل شيئاً.. كنتُ بحاجة إلى من يعين لي موقع الفندق الذي سأقيم فيه.. حدثتُ «عبد الرشيد» فأضاف إلى لازمته تلك إيماءةً جديدة، قدرتُ منها أنّه أبكم، لكنّه سرعان ما عاجلني بضربة من لسانه الذي أخذ يرطن مع آخر بلغة لا أعرفُها، لغة أسمعها أولَ مرّة، وما إنْ استدار ذاك الـ«آخر» جهتي حتى استعرتُ فيّ دهشةٌ عارمة، كأنّ «عبد الرشيد» هو الـ«آخر» هو «عبدُ الرشيد».. دفعتُ بالسؤال عن موقع الفندق من جديد، فهزّ الاثنان رأسيهما، ومطّا

شفاههما، ولم يقولا شيئاً . . استجمعتُ ما أعرفُهُ كلَّه من لغة الإمبراطورية البائدة التي كانت هنا ذات عقود، وألقيتُ ما تعثّرَ في فهمي منها إلى الأول، سألتُ عن اسمه، فردّ كلاهما بصوت واحد: «عبد الرشيد».

«كلاهما عبد الرشيد!! وكلاهما لهما الملامحُ نفسُها . . بشرةٌ سمراء مائلةٌ إلى السواد كثيراً، وعيونٌ موغلةٌ في الصغر، وشعرٌ فاحمٌ تعلوه طبقةٌ لامعة من الزيت، ثم قامةٌ مستغرقةٌ في الضآلة، ولسانٌ خليطٌ من لغة الامبراطورية البائدة، ولغة أسمعُها أولَ مرّة، وقليل من عربية عرجاء».

استنجدتُ «إنكليزيتي» الناحلةَ من جديد، ودفعتُ بالسؤال مرّةً ثانية عن موقع الفندق، فردّدَ «عبدا الرشيد» لازمتهما المعتادة، هزّا رأسيهما، ومطّا شفاههما، ولم يقولا شيئاً . . غادرتُهما مخنوقاً، ولكنني ما إنْ ألقيتُ التحيةَ على ثالث واستدار جهتي حتى استعرت الدهشةُ فيّ من جديد . . كان «عبد الرشيد» في مواجهتي، ببشرته السمراء المائلة إلى السواد، وعينيه الموغلتين في الضيق، وشعره الفاحم الذي تعلوه طبقةٌ لامعة من الزيت، ثم قامته المستغرقة في الضآلة!!

«كنتُ آنذاك مغلولاً إلى أصفاد الارتباك، إلى الظنّ بأنني ضللتُ الطريق، فـ«عبدُ الرشيد» أو «عبدا الرشيد» أو «عبيد الرشيد» ينبتون لي في كلّ مكان أتوجه إليه . . يتناسلون في الصالة كما الجراد . . يرطنون بلسانهم الخليط، وأرطنُ بقلق متوثّب من أن تكون الطائرة قد حطّت بي في مكان آخر غير الذي كنتُ أقصد إليه».

كان كلُّ شيء حولي، باستثناء «عبيد الرشيد» يؤكّد أنني في المكان الذي قصدتُ . . مذيعُ الصالة الذي كان يعلن، بلغتي أولاً وبالانكليزية ثانياً، بين وقت وآخر، عن هبوط رحلات وإقلاع أخرى يؤكّد ذلك . . الإعلاناتُ المضيئةُ التي تلوّن المكان، بلغتي أولاً وبالإنكليزية ثانياً، تؤكّد ذلك . . أختامُ جوازي تؤكّد ذلك . . كلُّ شيء، كلّ شيء، سوى «عبيد الرشيد» الذين

كانوا يسدّون عليّ الجهات، ويثيرون فيّ إحساساً جارحاً بالغربة.

* * *

لم يكن سائق السيّارة التي نقلتني إلى الفندق أخيراً يختلف عن «عبد الرشيد» كثيراً، وكذلك كان موظفُ الاستقبال، والعاملُ الذي حملَ حقائبي، ثم مديرُ المؤسسة التي سلّمتها أوراقي الثبوتية في اليوم التالي، وكذلك عمّالُ المؤسسة، وبعضٌ، بل كثيرٌ من موظفي الوزارات والجهات التي احتجت إلى مراجعتها.. كان «عبد الرشيد» في مواجهتي دائماً.

«عبد الرشيد» ينبتُ لي في كلّ مكان من جسد المدينة، تنشقّ الأرض عنه في كل موقع أصلُ إليه.. في الشوارع، والمطاعم، والمؤسسات العامة والخاصّة، والجمعيّات، والوزارات، والهيئات، ومجمّعات الأغذية، والمدارس، والمستشفيات... يسدّ الجهات جميعَها عليّ.. يطاردني.. يأكلُ طعامي، ويشربُ مائي، وينام في فراشي، وقد تمتدُّ ذكورتُه يوماً إلى محارمي فيغتصبهن كما فعل بكلّ شيء يخصّني ويخصّ أخوتي وأبناء عمومتي، ولذلك كان عليَّ أن أتخلّص منه. قررتُ قتله مهما كلفني ذلك من نتائج.

«البرُّ منقذي منه.. البرُّ جنّةُ أجدادي وآبائي وأبناء عمومتي إلى اليوم، وجحيمُهم أيضاً... سأدعوه إلى رحلة صيد، إلى الاستمتاع بنداوة الرمال ليلاً ومطاردة الحبارى فجراً.. سأرهقه بالسهر حتى خيوط الصباح الأولى، حتى يشرف جسدُه الضامرُ على الإعياء تماماً، ثم سأطلق أرنباً من حيثُ لا يرى زاعماً أن الأرض قد أرسلته هديةً له ليختبر نفسه في الصيد.. سأعطيه بندقية بطلقات خلّبية، وعندما سيوغل في عمق اليباب مطارداً الأرنب سأطلق لسيّارتي العنان عائداً إلى المدينة، طرباً بنشوة الخلاص منه».

سارتْ خطّتي على النحو الذي أعددتُه تماماً، كما لو أنني قد تدربتُ على ذلك طويلاً، وعندما قدّرتُ أن اليباب قد ضيّع الجهات عليه، أو أن كثيباً من الرمال قد ابتلعه عدتُ أدراجي إلى المدينة، لكنني ما إنْ أشرفتُ على تخومها حتى انشقّتِ الأرضُ عنه وهو يصوّب إليَّ قهقهات شاخرةً

شامتة. . تلبّسني شيطانٌ من الصمت المطبق، من الذهول المدجّج بالخيبة. . لم أقوَ على قول شيء، لم يكن لديّ ما يعيدُ إليَّ ماء الكلام الذي جففّه «عبد الرشيد» وهو يزلزلني بحمم قهقات ساخرة شامتة، حتى لكأنّما المدينة كلّها كانت تأخذ في عويلٍ من الضحك المدمّر.

* * *

كان ذلك بعضاً من عادات «عبد الرشيد» التي أدمنتها هنا، فما إنْ لمست جسد المدينة، حتى أحسستُ بأنني غريبُ الوجه، واليد، واللسان، وبأن «عبد الرشيد» هو صاحب هذه الأرض، بل هو مَنْ يعدّ نفسه ليكون صاحبها. وعندما كنتُ أهمّ بالانقضاض عليه وضغط عنقه بأقصى ما أستطيع من قوّة للخلاص منه كان يتسرّب كما الماء من كفّي، ثم ينبتُ لي في مكان آخر ويصوّب نحوي قهقهاته الساخرةَ، الشامتةَ وكنتُ أصرخُ بأعلى قلبي قائلاً:

«أي عبدَ الرشيد، يا ظلّيَ الرجيم الذي يتمدد في هذه الأرض كما يتناثر جحيم الرطوبة على الشاطىء الذي أتيتَ منه، كما الرمل في سمائها المثخنة بالهوج من الرياح، أعترفُ بأنّ أبناء عمومتي يفضّلونك عليَّ، فأنت تشيد قصورهم، وتعدّ طعامهم، وتقود سيّاراتهم، وتنحني لهم، وتتعهدُ أبناءَهم بما يكفل لك استقدام أحفادك بعدك. . أعترفُ يا عبد الرشيد بأن أبناءَ عمومتي هؤلاء لايحبّون أبناء عمومتهم، بل يخافونهم، بل يأتمرون بما يُقال لهم عنهم. . أعترف بأنك سترتُ هذه الأرض ومَن عليها، وبأنّك جهلاً إثرَ جهل، وترفاً مخادعاً إثرَ ترف، ولهواً إثرَ لهو، وانغماساً إثرَ آخر في مستنقع الرعب من أن تنفض هذه الأرض عن جلدها مرارة الخديعة ستغيّر وجهها ويدها ولسانها، فيأتي ذلك اليوم الذي سترمي بي وبأخوتي وأبناء عمومتي الآخرين خارجها، ثم تستأثرُ برمالها، ولذلك قررتُ أن أقتلك، أن أتخلّصَ منك».

* * *

اخترتُ البحرَ منقذاً لي من «عبد الرشيد» هذه المرّة لأنه ملاذي الأخيرُ للتخلّص منه بعد أن أعيتني الخططُ والفضاءات السابقة جميعُها لتحقيق ذلك، ولأن «عبد الرشيد» نفسه لايجيد السباحة -كما عرفتُ عنه - بسبب تربيته الطويلة في أدغال شرق آسيا القادم منها، ولأنني - أخيراً - ماهرٌ في هذا النوع من رياضات الأجداد، أجدادي أصحاب هذا الأرض التي يتناسلُ فيها «عبد الرشيد» كما الطاعون.

* * *

«سيقول لي - كعادته- وبلسانه الخليط الذي سأجاهدُ- كعادتي - للإمساك بمقاصده، وقبلَ أن ينفذَ السمُّ إلى خلايا رأسه، إنني لن أقوى على تحقيق شيء، وإنَّ ما طيّرتهُ وما سأطيّرهُ من برقيات إلى أبناء عمومتي احتجاجاً على تمدّده المثير في شرايين هذه الأرض لن يجدَ مَن يصغي إليه، وسيُمطرُ أذنّي بلازمته إنَّ أبناءَ عمومتي يفضّلونه عليَّ، وسأردّدُ لازمتي إنّ أبناءَ عمومتي يفضلّون مَن يلحس نعالَهم، وسيضحكُ - كعادته أيضاً- حتى يهشّمَ السكونَ الكامن حولنا قائلاً إنّ هذه الأرض ستكونُ له يوماً، وسأبكي بصمت كما لَو أنّ أحدَهم سيقضمُ جزءاً من جسدي، ثم أندفعُ إليه وقد شارفَ على الغياب تماماً، وأمزّقه أشلاءً صغيرةً، صغيرةً، وشلْواً إثرَ آخرَ سأولِمُ جسدَه للجوعى من الحيتان وأدعوهم لالتهام حتّى عظامه».

كانَ السمّ يسري في جسد عبد الرشيد بطيئاً، بطيئاً.. أحسستُ بأنَّ الليلَ سيلفظُ أنفاسهُ الأخيرةَ وسيظلّ هو متشبّثاً بالحياة، ولأنَّ صبري على استسلامه للخَدَرِ كانَ قد نَفَدَ تماماً فقد قررّتُ معاجلته بضربة قاتلة على رأسه وأنا أتشاغلُ بإعداد المزيد من الطعام له، وما إنْ فعلتُ حتى ترنّح في مكانه، ثم سقطَ على أرض المركب وأخذ يشخبُ بدمه، وشلْواً إثرَ آخرَ أخذتُ أولمُ جسدَه لحيتان البحرِ، ثم عدتُ بمركبي إلى الشاطيء، معُلناً لروحي انتصارَها المدجّجَ بالدم، صارخاً بأعلى القلب:

«أي عبدَ الرشيدِ الموزّعَ الآنَ أشلاءً أشلاءً في غيابة الموجِ، ها أنا ذا

اللحظة مزهوٌ بنشوة الخلاص منكَ، فائضٌ بالبهيّ من المسرّات، فَلَنْ تقوى هذه المرّة يا ظلّي الرّجيمَ على النهوض من هُوّة الأبَد، سيطويك طائرُ الموت تحت جناحيه الداكنين ويحطّ بك في أخمص العَدَم، وإذْ ذاك ستبدأُ هذه الأرضُ نشيدَها الفاتنَ، المكحّلَ بحُمّيا الوصال، وستصرخُ، تصرخُ - كما أنا - بأعلى القلب أنّ الدمَ لايصيرُ ماءً».

* * *

ساهماً في السواد المطْبِق على صَدْر المدينة كنتُ أترقّبُ أنْ ينفضَ القمرُ عن وجهه غبارَ الغيم، وممعناً في الرطوبة الفادحة التي يفحُّ بها البحرُ دَبَقاً، ولزوجةً، وقسوةً، وإحساساً جارحاً بالوحشة التي ستبددها قرارة عبد الرشيد في ظلمة العدم كنتُ أُرصّع روحي بما تبقى لديّ من نجوم الأمل بأن تستعيد هذه الأرض انتماءها إليّ وانتمائي إليها، وكالغائص في كثيب من المجهول كنتُ أُضرع إلى البحر أن يطلق فيروزة الصباح من خاصرته الموصولةبآخر الآفق.. كنتُ أُرسلُ عينيْن مثخنتيْن بالنعاس إلى النخيل، والبيوت، والشوارع المستلمة لخَدَر طويل.. أعدّ على أصابع القلب ما كان يترصّد المدينة من احتمالات الضياع، وربّما الفناء.. أرثي هذه الأرض الجاحدةَ بي وبأخوتي، والمهلِلة لعبد الرشيد، وما هي سوى إغفاءة خاطفة حتى افترستْ قهقهاتُ عبد الرشيد الصمت المخاتلَ الذي كانت تغطّ فيه المدينة، كأنما البحرُ قذفه إليّ رافضاً أن يكلأني الليل بقليلٍ من الطمأنينة، وثاقباً وقارَ التوحّد بالحلم الذي داعبني لحظةَ إغفاءتي تلك اندفع نحوي مصوّباً قبضتين محمومتين.. اضطرمَ تحفّزي للانقضاض عليه وضغط عنقه بين قبضتيّ بأقصى ما أستطيع من قوّة، وعندما هممتُ به تشرّب من بين كفيّ كما الماء، وكما على غفلة من أريج الحلم مزّق الصمتَ الذي كانت تغطّ فيه المدينة، على غفلة أيضاً ذوّبه الليل بين تلافيف سواده الجاثم على صدر النخيل، والبيوت، والشوارع المستسلمة لخدرٍ طويلٍ، طويلٍ طويل.

* * *

ابـــــداع

عـــرس

مـالك حسـن

ها قد انقضى على إنجاب سعاد الأول والأخير خمسة عشر عاماً، إذ لم يتمخّض زواجها سوى عن ابنة عاشت في كنف أبويها إلى أن تزوجتْ منذ شهرين، ثم سافرت مع زوجها إلى كندا..

كانت المرة الأولى التي تتذّوق سعاد فيها مرارة الحرمان، وقساوة الوحدة، فالتاعت من عقمها وبكتْ بمرارة.

(*) مالك حسن: أديب وقاص من سورية، ينشر في الدوريات المحلية والعربية.

لم تكن سعاد قد تجاوزت الثلاثين من عمرها إلا قليلاً، ومع هذا هالها ما آلت إليه أمورها، إذ بدأ التخوف يلتهم كيانها، واليأس يفتك بروحها دون رحمة. ولم يكن يؤثّر حنان زوجها وتعلقه بها في وضعها كثيراً، وكذلك امتثاله لها وإذعانه لارادتها ورغباتها حيث جعلته مضرب أمثال لنسوة القرى المجاورة: «غلبت زوج سعاد!». «أطوع من زوج سعاد!». «يا زوج سعاد!».

من جانبه تحوّل الرزق الذي بحوزة الزوجين إلى عبء إضافي عليهما، فهو بدلاً من أن ينعش آمالها، ويطمئنها على المستقبل، بات بمثابة غصة في الحلق: «سوف يأكلوننا ونحن أحياء...» هذا ما كانت تعتقده سعاد.

لما انبعثت قضية الأرض والرزق في نفسها على نحو قاهر، قرّرت الذهاب إلى مدينة طرابلس الشمال إثر سماعها عن طبيب شهير بمعالجة العقم، فاصطحبت زوجها وسافرت بدون إبطاء.

عاودتها آمالها عقب الزيارة، فاستعادت حالتها الطبيعية بعض الشيء، وأخذت تقصّ عن الصغيرة والكبيرة في سفرتها. عزتْ عقمها الذي أسمته العطل إلى قناة، قالت إن اسمها «فلوب» لكن آمالها بدأت تتهاوى وتنهار مع مرور الوقت. ولمّا مضى على الزيارة قرابة عام تجدّد إيمانها الذي لم ينقطع، في الواقع، بالمزارات، ولم يفتّ في عضدها أو يوهن عزمها، أنها كانت قد زارتها سابقاً عن بكرة أبيها. آلت على نفسها أن تخصّص يوم الجمعة من كل أسبوع لزيارة مزار محدّد، خصوصاً تلك «المختصة» منها بأمور الحَبَل! . كانت سعاد تستحم وتنطلق منذ الصباح

الباكر، لاتلوي على شيء، وهي تحمل مقداراً معيناً من البخور، وقطعة من قماش «الخلعة» ودجاجة كبيرة الحجم.

صدف ذات مرة أن أنزلت الجرّة عن كتفها وركزّتها بتأنٍ في مكانها قرب الباب. حين مدّت يدها لنزع الغطاء عن رأسها ندّت عنها تنهيدة وهوتْ نحو كرسي خشبي وهي تحضن خدها الأيمن براحة كفها.

- سأصبُّ لكِ كأساً من الزوفا.

قال الزوج:

- بحق الله اتركني منك ومن زوفاك!... ليكن في علمك: إما أن تتزوج، وإما أن أغادر البيت... اخترْ...

- أتقولين أتزوّج؟!

- لاتجادلني. لم أعد أطيق هذه العيشة... لم أعد أطيقها.. أنتَ لم يخطر في بالك مصير الأرض والرزق!.. الماء جارية تحتك، وأنت ساهٍ عن الدنيا، وعن أعين وأفواه الناس. عليك أن تتزوج وتنجب... سأتدبر الأمر بنفسي وإلا سأنفجر إلى مئة شقفة.

لم يمضِ شهر على تهديدها حتى تدبّرت سعاد الأمر ووضعتْ يدها على بنت الحلال المناسبة. لقد انتقتها بنفسها: طيّعة، بسيطة، صموتة، ابنة أوادم، بل أنه لم تقف عند هذا الحدّ، وإنما أصرّت على أن تُقام الأفراح بكل طنّة ورنّة. «المهم سأشفي غليلي» كما قالت بنفسها ذات مرة.

سرى الخبر. فقالت الناس: «سعاد استقدمت ضرّة». وفي اليوم المحدّد للعرس ظهرت على العتبة وهي تسحب ورقة من فئة مئة ليرة

سورية من صدرها، نقطّتْ بها العروس، فتبعها الزوج ومدّ يده بورقة مماثلة. لم تقنع سعاد بذلك وإنما أطلقت زغرودة، وأية زغرودة؟! ثم ما لبثت أن قذفت بنفسها إلى وسط حلقة الدبكة وأخذت تتمايل. صالتْ وجالت وأظهرت من فنون الدبكة والرقص ما أذهل الجميع.

كانت الغيوم تتجمّع في أعالي السماء، ثم أخذت بالتكاثف. وفجأة هطلت أمطار غزيرة جعلت الناس يقولون «كعب هذه العروس أخضر!». ولمّا بدأ الناس بالتفرق جُمعت الأغراض بالجملة، وحُشرت في الغرفة الجوانيّة الواسعة.

«يبدو أن العروسين في عجلة من أمرهما...» نبر صوت، فعبرَ أذني سعاد. تردّدت أصداء تلك الكلمات في ذهنها: «العروسان.. العروسان.. العروسان!» ولمّا فرغ البيت ولم يبق سوى الزوج والعروس وهي، ألقتْ نظرة سريعة حولها ونهضتْ متوجهة إلى الغرفة الجوانيّة. عبرَت الباب الداخلي المشترك تاركة الزوج والعروس. انتحتْ صوب السرير الخشبي وأسندتْ جسمها على طرفه.

مضتْ لحظات. تنبّهت إلى ضوء القنديل المتوهج؛ توقّفت أمامه ثم بسطت راحة كفها اليمنى، رفعتها أمام ناظريها. تراءى لها أن لونها صار مزيجاً من الزرقة والسواد. هبطتْ من جديد على حافة السرير، فوقع بصرها على صرصور فأخذت تلاحق حركته، ولما حاذى قدميها سحقته بضغطة قوية. سمعت صوت تهشمه فتمتمتْ بكلمات مبهمة. تثاءبتْ فاغرة فاها إلى أقصاه، ثم نهضت وأخذت تروح وتجيء. خُيّل إليها أن صوتاً في داخلها يهمهم لها بأشياء غير مفهومة.

كان شيء من السكون قد خيّم بعد توقف المطر. انتفضتْ سعاد،

فجأة، كأن جمرة لامست طرفها. كانت نحنحة الزوج القادمة من الغرفة الملاصقة شبه مكتومة. رشقتْ الباب الداخلي بنظرات متلاحقة. اتجهتْ إلى السرير وارتمتْ فوقه. أغمضتْ عينها وراحت تستدعي صورة ضرتها، لكن هذه الأخيرة لم تعلق في ذهنها، فانزلقت من مخيلتها وتلاشتْ دون أن تترك أي أثر. استعادت صورة الأرض.. الارث.. الرزق.. الأطماع، فانسلّت كل هذه الأسماء بدورها واختفتْ من رأسها. لاح لها كما لو أن شهباً تساقط أمام باصريتها. فتحتهما، فجمدتا على السقف. قامت بسرعة وخطتْ نحو النمليّة فتعثرت بالعفش المكوّم. ارتدتْ إلى الوراء ثم تطلعتْ نحو الطاولة الخشبية، مدّت يدها وانتزعتْ فخذ الفروج المسلوق. قربته من فمها، لكنها أعادته إلى مكانه دون أن تتذوقه. حكت أصبعها بشكل آلي ثم بلعتْ ريقها. استدارت إلى الوراء وشنّفت أذنيها باتجاه الباب الداخلي.

تجدّدت زخات المطر. طشّتْ على السطح... الجدران.. المصطبة. لطتْ سعاد، كما الطير الذي يحدق به خطر داهم. أحسّتْ بوجهها يتقلّص، وبرأسها يفرغ إلا من الطنين. أغلقت فمها وصارت تشفط الهواء من أنفها. لكنها سرعان ما عزفتْ عن ذلك، كان صوت تنفسها أشبه بالشخير. تلمّست وجهها ثم جسّتْ قدميها. كان الوجه مكزوزاً. مسّدتْ عنقها وجبينها بهدوء. أحسّت بحكة في خاصرتها، فربلة ساقها اليسرى، فباطن كفها، فنهدها الأيمن، فبطنها ثم لسانها...

كانت رائحة الأرض لاتزال عابقة، فعطستْ عطستين متتاليتين، حاولت أن تكتمهما فلم تستطع. ترامى إلى سمعها ما يشبه الهمس، فأخذ قلبها يقفز داخل صدرها. وضعتْ سبابتها في فتحتي أذنيها،

فهدرتا بنوع من الجلبة والضوضاء. زلقتْ فأرة نحو النمليّة، فطاردتها بنظراتها حتى اختفت. وعلى حين غرّة، صدر ما يشبه الخربشة على الباب الخارجي. تنصّتتْ فإذا بمواء الهر يرتفع. تحركتْ قدماها فإذا بها تقترب من الباب الداخلي. حاولت أن تسترق النظر من شقوق ضيّقة. جمدت في مكانها، وسرتْ رعدة في ظهرها. وهنت ركبتاها. امحّى وجهها. عبّرتْ أنّة قصيرة مسامعها، أعقبها ما يشبه اللهاث، اعتصرتْ صدرها بحركة عنيفة بكلتا يديها. ضغطت على أسنانها لتكبح اصطكاكها الآلي والمفاجىء. اشتعل جسدها دفعة واحدة. هوتْ برأسها تنظر عبر أثلام الباب.

بغتة، شخصت عيناها، وتهدّل حنكها؛ وكبحت شعور الإقياء. تكلّبت كلتا يديها على مسكة الباب، وبدون وعي فيها دفعته وتهاوت جامحة إلى الأمام، معطلة الحواس، متوترة الأعصاب.

كان الزوج ملتحماً بالعروس. التقطت مشطي قدميه وأخذتْ ترفع جسده نصف العاري إلى الأعلى. ولمّا لم يكن بمقدورها زحزحته، راحت تحرفه إلى اليمين وإلى الشمال، لكن دون جدوى. شدتّه إلى الوراء، عترست بكل ما أوتيتْ من قوة، وعندما عجزتْ أفلتتهما، وأنّتْ بصوت مكظوم: «آخ... ماذا فعلت بحالي. راح(!) مني». ضربتْ كفّاً بكف، وكمن يهرب من النيران عبّرتْ الباب واختفتْ.

رفع الزوج القنديل، أخذ يبحث في الغرفة الجوانية، ويرسل النظر نحو السرير... بين العفش... تحت السرير... في الزوايا. عاد إلى الغرفة الملاصقة. كانت العروس كتلة جامدة، تنظر بذهول وحيرة. قويتْ زخات المطر. تناول الزوج سترة عتيقة، وخرج متّجهاً نحو

التنّور. «ربما ذهبت إلى بيت عمتها». فكّر الزوج وهو يحرك لسانه «تسه.. تسه.. تسه». هرول مسرعاً عبّر الدروب الفرعية. توقف أمام شجرة التوت. اصاخ السمع. أراد أن يطرق الباب، لكنه سرعان ما أحجم واعتبر ذلك تسرّعاً منه. «ربما تكون في حظيرة البقرات!» جال في خاطره، فقفل راجعاً. وصل إلى منتصف ساحة البيت في طريقه إلى الحظيرة، يشدّه ضوء القنديل. انخطفت عيناه نحو حافة الظلال، فوقع بصره على شيء ما يشبه الجذع الواقف. سدّد الضوء رافعاً إياه نحو الأعلى، فإذا بسعاد تقف مثل التمثال، عارية كما ولدتها أمها، تحت شلال الماء المتدفق من مزراب السطح.

* * *

جمعية «تنوعة» الصهيونية ودورها الارهابي في العراق (١٩٤٣-١٩٥٢م)

رغد صالح الهدله

تُعتبر جميعة «تنوعة[*]» أول جمعية صهيونية ارهابية منظمة، تأسست في العراق عام١٩٤٣ والتي قد خرجت منذُ تأسيسها على اضفاء صفتي السرية والعسكرية على طبيعة عملها ونشاطها، وهذا ما جعلها لأن تكون مؤسسة سرية عسكرية، إضافة الى إنها منظمة ارهابية. لقد عملت «تنوعة» الصهيونية

(*) رغد صالح الهدله: باحث من العراق، متخصص في الدراسات السياسية. مدرس في جامعة بنغازي.

على إحكام بنيتها التنظيمية، وذلك عن طريق إيجاد مجموعة من الشروط التي من خلالها يتم قبول أعضاءها. وان ما قامت به من نشاط تمثل في تهيئة الشباب اليهودي، وانضمامهم إليها فيما بعد وخاصة يهود بغداد، وذلك ما كان يتأتى متمشياً ومنسجماً مع شروط «تنوعة» التي تلزم العضو بجلب أكبر عدد ممكن من الشباب اللائق وتقديمهم الى الجمعية بعد بثه في نفوسهم مبادئها[1].

لقد كان ارتباط «تنوعة» بالحركة الصهيونية العالمية ارتباطاً قوياً ووثيقاً، وقد تمثل ذلك الارتباط بشكل واضح حين عملت على ترغيب اليهود في الهجرة الى فلسطين، ونقول: ان ذلك كان واضحاً حتى بدا لأجهزة الشرطة العراقية اثناء، وبعد حملات المداهمة والتفتيش لأوكار الجمعية، ومن ثم فيما بعد أثناء جلسات المحاكمات التي تمت لأعضائها بعد فترة الارهاب العنيفة التي قادتها الجمعية خلال عامي (١٩٥٠ - ١٩٥١م). ففي ٨/٤/١٩٥٠، انفجرت قنبلة يدوية في شارع (أبو نواس) بالقرب من مقهى يرتاده اليهود، وقد أسفر هذا العمل عن جرح عدد من الناس، وفي ١٤/١/١٩٥١ انفجرت قنبلة يدوية أخرى بالقرب من (كنيس يهودي) في بغداد -وكانت حصيلة هذا الانفجار قتل اثنين من المسلمين وجرح عدد من اليهود، وفي ١٤/٣/١٩٥١ انفجرت قنبلة ثالثة في بناية مركز معلومات الولايات المتحدة الاميركية في بغداد، (مقابل سوق الصفافير في شارع الرشيد).

وفي ١٠/٥/١٩٥١ حدث انفجار في بناية تابعة لوزارة العدل، اما آخر تلك الأعمال فكان في ٥/٦/١٩٥١م، عندما حدث انفجار ليلي بالقرب من بناية لشركة تجارية يهودية.

لقد تبين بعد فترة الارهاب تلك، ان جمعية «تنوعة» كانت تدار اعمالها بواسطة رُسل يحضرون الى بغداد من اسرائيل لتنظيم الحركة الصهيونية وتوجيهها[2]. كما ان بعض اليهود من الاجانب دخلوا العراق بصورة غير مشروعة، واصبحوا يشرفون على تنظيمها ويديرون اعمالها[3].

ان وقوع عمليات الارهاب في الفترة المذكورة، وفي اماكن تواجد اليهود، أو أملاك تعود اليهم لم تأت مصادفة، بل ان هذا الاختيار جاء منسجماً مع أهداف «تنوعة»، التي كانت تتوخى تحقيقها من حملتها الارهابية تلك. أولاً: ارهاب

اليهود لإجبارهم على الهجرة الى اسرائيل، وثانياً استغلال هذه الاعمال لغرض نشر دعاية مضادة (آنذاك) عن العراق[٤] وهذان الهدفان مثلاً أهم ما كانت تهدف اليه «تنوعة»، عندما اختارت الاماكن اليهودية -مسرحاً لعملياتها الارهابية.

لقد مدت «تنوعة» نظرها بعيداً حين كانت تأمل بتحقيق فكرة الإيهام عند اليهود، وان الحكومة هي التي قادت هذه الاعمال ونفذتها لتتخلص من اليهود، كما أنها، -أي الحكومة- لم تترك لهم خياراً آخر غير الهجرة الى اسرائيل، أو ان فكرة الايهام هذه تتلخص في أن الاعمال التي نفذت، إنما هي أعمال قام بها اشخاص غير يهود بسبب عدم رغبتهم ببقاء اليهود في العراق.. فكان القصد من كل ذلك هو تأكيد واقع عجز الحكومة في اتخاذ اجراءات وتدابير لانهاء مسلسل العنف والارهاب، وفي الوقت ذاته زرع حالة الخوف والهلع، فلم يكن أمام اليهود إلا الرغبة في التخلص من ذلك «الكابوس» وان الخلاص الذي رسمته لهم «تنوعة» كان يكمن في الهجرة الى اسرائيل وليس شيئاً آخر غيره. على الرغم من أن جمعية «تنوعة» الصهيونية لم تكن الجمعية الصهيونية الوحيدة التي تأسست في العراق، ولكنها كانت تعتبر أخطر جمعية صهيونية عملت في العراق، ويعود ذلك الى ان تنظيمها ونشاطها يمت بصلة وثيقة الى الحركة الصهيونية العالمية من جهة، ومن جهة أخرى فإن زعماء الحركة الصهيونية جعلو لمنظمة «تنوعة» أهمية قصوى وهيأوا لها كل الوسائل المؤدية لتنفيذ غرض اسرائيل... كان من حقنا بل كنا مضطرين الى أن ننظر الى دولة التشتيت أو المهجر[٥].

وقد جاء في احدى النشرات الصهيونية الموجهة من اسرائيل الى اعضاء «تنوعة» مقالة بعنوان (ما هي تلك الفُرقة التي أوصلتنا الى هنا؟)، حيث يقول كاتبها ان حركتنا حركة صهيونية -اشتراكية- وهي جزء لايتجزأ من الحركة الصهيونية العالمية فالواجب الملقى على عاتقنا تثقيف الشباب على المبادئ الصهيونية... ثم العمل على هجرة اليهود الى اسرائيل[٦].

مما تقدم يتضح ان -تنوعة- كانت غايتها أولاً واخيراً تهجير اليهود الى فلسطين لغرض تشغيلهم في القيوصات[*]، وذلك بعد تعليمهم اللغة العبرية الدارجة في فلسطين -آنذاك- وتعليمهم بعض المهن، كالخياطة والنجارة وغيرها.

لقد حتمّ الطابع السري والعسكري لـ«تنوعة» عند انضمام عضو جديد لها، إشتراط ان يتقدم معه في الوقت نفسه اثنان من الأعضاء القدماء كشاهدي تعريف يؤيدان كونه أهلاً للانضمام للجمعية[٧]. ومن ذلك يتضح ان «تنوعة» كانت تحرص بشكل كبير على سرية عملها وتنظيمها، وبهذه الطريقة -طريقة شاهدي التعريف- يتم قبول المرشح ويصبح عضواً في تنظيمها، ثم تعرض عليه شروط أو واجبات الانضمام. وهي:

١- ان يجند أكبر عدد ممكن للسفر الى اسرائيل.
٢- ان يبث الدعاية الحسنة لاسرائيل ودعاية ضارّة بالعراق.
٣- ان يقبل إيواء أي شخص يهودي يطلب منه ايواءه في داره.
٤- ان يصون سر الجمعية ولايتكلم بشيء عنها.
٥- ان يوافق على اجراء التدريب أو التدريس بداره.
٦- ان يخضع للأوامر التي تصدرها الجمعية.
٧- ان يدفع مبلغاً من المال شهرياً ينسب عليه من قبل الجمعية.
٨- لايحق للعضو الاتصال بغير مسؤوله المباشر.

وبعد ان يتم اعلان الشروط المذكورة على العضو الجديد، يعلن هو الآخر موافقته عليها. وبعد تلك الموافقة التي ليس له خيار آخر غيرها، تجري عملية أداء اليمين الخاص بالجمعية -والذي نصه:

انى في هذه اللحظة . . .
التحق بمحض ارادتي . . .
بصفوف المدافعين عن الشعب الاسرائيلي
من ايام -التنخ(*)- الى أيامنا هذه
إني أقسم بكل مقدساتي . . .
أن انفذ كل أمر . . .
أن احفظ كل سر . .
أدفع عن اليهود، أموالهم وممتلكاتهم
عن إخواني المدافعين . . .

لئن خالفت قسمي هذا، يؤنبني ضميري
وتنالني يد العدالة لاخواني. . .
ان انساك أورشليم
انسى يميني. . . (٨)

يتبين مما ذُكر من شروط الانضمام ومفردات اليمين، ان جمعية «تنوعة» كانت تسعى الى تحقيق جملة من الأهداف لخصها أحد الاعضاء المنضمّين الى «تنوعة» في سنة ١٩٤٤ عند القاء القبض عليه وتدوين افادته بمايلي:

١- انقاذ يهود العراق، وذلك بحثهم على السفر الى فلسطين بمختلف الطرق.
٢- بث روح الفكرة الصهيونية بين يهود العراق.
٣- إحياء اللغة العبرية وذلك بتدريسها ثقافة اليهود(٩).

لقد ذكرنا ان «تنوعة» كانت تعتبر من أخطر الجمعيات الصهيونية التي عملت في العراق وهذا ما كان يعود الى خصوصية تركيبة تنظيمها وتعدد أساليبها، ذلك التنظيم الذي يعتمد على تقسيم الأعضاء المنتمين اليها الى مجموعة من الخلايا التنظيمية، ويدير كل خلية رئيس يلقب بـ(مدريخ) بالعبرية، أي (المرشد) باللغة العربية كما ان العضو نفسه كان يطلق عليه لقب (حبير)، وكان من واجبات المرشد قيامه بمهمة حلقة الوصل بين الاعضاء والمراجع العليا للجمعية، ومما كان يزيد في سريه تنظيم «تنوّعة» أنها عملت على ان تكون اسماء اعضائها اسماءاً مستعارة، مثل داود، هرتزل، مرذخاي، والعضو لايعرف اسماء خليته إلا بأسمائهم المستعارة،

لقد كان نشاط «تنوعة» نشاطاً متنوعاً، ولم يقتصر على جانب واحد، فمن نشاطاتها التي كانت تهدف الى زيادة ثقافة الأعضاء المنتمين اليها بما يخدم ويحقق أهدافها ومصالحها، إصدارها نشرات داخلية توزع على الاعضاء، وكانت تلك النشرات تكتب باللغة العبرية، هذا وقد وقع بيد أجهزة الشرطة العرقية أحد تلك النشرات خلال فترة عامي (١٩٥٠ -١٩٥١) وهي نشرة (نتيب ههكشما) ومعناها بالعربية (طريق الخلاص). فكان الأعضاء يتداولون تلك النشرات فيما بينهم وبعد قراءتها يتم حرقها، أما محتويات تلك النشرات

فتتحدث غالباً عن اليهود العراقيين الذي غادروا العراق سراً الى فلسطين وعن حالتهم وطريقة معيشتهم، والذي يُهم من حرق تلك النشرات بعد قراءتها، أنه يدلُ على درجة عالية من الوعي في الحفاظ على سرية عمل الجمعية، حيث حرصت «تنوعة» في الوقت ذاته على ان تطبع تلك النشرات في أماكن وعلى آلات خاصة بها لتوكيد تلك السرية بدرجة أكبر، أنها كانت تمتلك آلة كاتبة طابعة وجهاز رويتو، وبواسطتها يتم طبع نشراتها الصهيونية[١٠].

أما في مجال اعداد اعضاء «تنوّعة» بما يؤمّن ويساهم في تنمية مهاراتهم الجسمانية. فقد عملت على تنفيذ خطة خاصة تحقق لها ذلك، تمثلت في اعدادهم وتدريبهم على سياقة السيارات والدراجات النارية، لاسيما في الاراضي الوعرة. وكذلك السباحة والاعمال الرياضية العنيفة بكافة أنواعها، هذا وقد ظهر للمحاكمة. خلال محاكمة اعضاء «تنوعة» عند إدانتهم بتهمة ارتكاب أعمال الارهاب في عامي (١٩٥٠ - ١٩٥١) ان/ ١٠٠/ شاب بين سن ١٣ و١٨ سنة تلقوا تدريباً عسكرياً[١١]، وهذا مايؤكد طبيعة تنظيم «تنوّعة» الارهابي.

كذلك واضافة للاعداد البدني والعسكري، فقد حرصت «تنوّعة» على اعداد اعضائها اعداداً ثقافياً اسرائيلياً وباللغة العبرية، وهذا كان يتم عن طريق ما يرد الى يهود العراق من تعاليم من اسرائيل تطبع بنشرات يقوم (المدريخون) بتوزيعها على الاعضاء وغالباً ما تكون تلك التعاليم على شكل نداءات موجهة الى يهود العراق، كالذي وزع من قبل الصهاينة بعد احداث فترة الارهاب المذكورة، وقرئ في المحكمة، والذي حذر طائفة اليهود من عواقب البقاء في العراق ونصحهم بالعودة الى وطنهم الاصلي. اسرائيل، حيث جاء فيه..

آه يا أبناء صهيون..
سكان بابل حرروا أنفسكم..
آه يا أيها الاخوة اليهود...
اسرائيل تناديكم...[١٢]

ونظراً لتنوع اعمال ونشاط «تنوّعة» فكان لابد من مساعدة بعض المؤسسات والجمعيات الخيرية اليهودية التي تقوم بعملية التمويل وتوفير ما تحتاج

إليه من المال، مثلما كانت تقوم به جمعية الخياطة الخيرية في بغداد- التي لم تبخل بأي دعم مادي أو مساعدة لدعم نشاط «تنوعة» الارهابي.

أما اجتماعات منظمة «تنوّعة» فهي عادة تعقد مرة واحدة في السنة في أحد أعياد اليهود، وعدا ذلك فهناك اجتماعات اخرى تكون على شكل خلايا كثيرة العدد تعقد اجتماعاتها مرة واحدة في الاسبوع، وغالباً ما تكون في أيام السبت، لما لذلك اليوم من أهمية في حياة اليهود. ومن ثم لإبعاد الشبهة عن المجتمعين حيث يكثر الزوّار بين اليهود في مثل هذا اليوم.

كما أن تلك الاجتماعات عادة ما كانت تتم في بيوت أحد الأعضاء بطريقة التناوب؛ حيث يعقد الاجتماع في «سرداب» البيت، ويوضع في أحد زوايا السرداب العلم الصهيوني المتكون من اللونين الأبيض والأخضر كشعار للمجتمعين، وفي الجهة الاخرى توضع نجمات مسدسة الشكل تصنع من الخشب وتوضع الواحدة فوق الاخرى بشكل مخروطي حتى ينتهي الشكل بنجمة صغيرة، ويثبت على رأس كل نجمة شمعة وان كل من يوقدها يتبرع بمبلغ من المال الى الجمعية[١٣]. وهذا المبلغ هو غير مبلغ التبرع الشهري الذي يقدمه العضو في «تنوّعة» والذي لايقل عن (٥٠٠ فلس)، حينذاك.

هذا وقد درج اعضاء «تنوّعة» على تقليد في اجتماعاتهم، وهو ان يجلب المجتمعون معهم بعض الهدايا التي توضع بالمزاد العلني وتباع بأثمان باهظة، ثم تودع تلك المبالغ في علبة جديدة موضوعة على منضدة الاجتماع، وبعد الانتهاء من عملية جمع المبالغ يُرسل جزء منها الى فلسطين عن طريق الصيارفة اليهود المتعاقدين مع هذه الجمعية، ويتم الابقاء على الجزء الآخر لغرض صرفه على عمليات تهجير اليهود الى فلسطين سراً.

أما مايدور بتلك الاجتماعات، فكان يهتم بترسيخ الفكرة الصهيونية لدى المجتمعين والترغيب بفكرة الهجرة، ثم يقوم بعض الاعضاء المتحمسين للصهيونية بإلقاء الخطب الحماسية والقصائد الثورية باللغة العبرية على الاعضاء الباقين، ثم يقوم بعد ذلك جميع المجتمعين بترديد نشيد خاص بالجمعية يرتلونه باللغة العربية.

هيهـات نـحيـا بعـار　　　هيهات نرضى الهوانـا
نـحـن الاسـود الـضـرار　　بالروح نحمي حمانا(١٤)

ويستمر المجتمعون بترديد هذا النشيد المتكون من (١٤بيت)، ثم يقومون بعد ذلك للاستماع الى (المدريخ)، الذي يبدأ بابلاغ ما عنده من تعاليم أو أوامر للأعضاء وتوزيع ما عنده من نشرات صهيونية عليهم. وبذلك يكون الاجتماع قد تحقق، فيقوم المجتمعون بترديد النشيد المار الذكر إيذاناً بنهاية الاجتماع ثم تجرى عملية اطفاء الشموع التي اوقدت عند بدء الاجتماع.

هـذا، وبـالاضافـة الـى الاجـتـمـاعـات الاسـبـوعـيـة، كـانـت هـنـاك اجتماعات عامة تعقد بمناسبة الاحتفال بأحد اعياد اليهود، وكان من ميزة هذه الاجتماعات أنها لاتعقد في مكان واحد، بل يوجد في كل منطقة، مثل ذلك المكان، والذي هـو في كل الاحيان بيت أحد الاعضاء يخصص للاجتماعات وبعد انتهاء الاجتماع يقوم الاعضاء المتحمسين للصهيونية بتوزيع نشرات خاصة كانت تصدرها جمعية تنوعة، تحمل كثيراً من الدعايات التي من شأنها بث روح الحقد والبغضاء بين اليهود والمسلمين، ودعاية ضارة بالعراق وتصويره بأنه دولة مضطهدة لليهود... أما شعار تلك النشرات فكان المشعل المتصاعد من داخله اللهب والذي يشكل نجمة صهيونية وتسمى بالعبري(ماغين داويد)، أي (درع داود)(١٥).

وختاماً يمكننا القول ان ميثاق اسرائيل كان يشكل أهم اهداف -تنوعة- الارهابية.

من واجبنا التهرب من الواجبات التي يفرضها علينا -عدونا- ومقاومة قوانينه ومحاربته في السر والعلن(١٦)...

استدراك: إن العلم الصهيوني الذي كان في الوقت ذاته علماً لـ«دولة اسرائيل» عند التأسيس ١٩٤٨ هو خلاف العلم الحالي للكيان الصهيوني. فقد كان ذلك العلم يتكون من لونين الأبيض في الاعلى والاخضر في الأسفل وليس عليه نجمة داود. وهذه المعلومات استقيناها من وثائق تلك الفترة.

الهـوامـش:

*: تنوعة ومعناها باللغة العربية الحركة .

(١): كتاب مديرية شرطة بغداد الى رئيس الوزراء/ ذي الرقم ١٩٣٤ في ٥آب ١٩٥١ (وثيقة لم تنشر).

(٢): عبد الجبار فهمي، سموم الافعى الصهيوني، مطبعة الجامعة، بغداد، ط١ ,١٩٥٣، ص٣٢.

(٣): المصدر السابق، ص١٢٠ .

(٤): ABBAS, SHIBLAK, the Lure of Zion, the case of Iragi Jows. London, AL.Saqi Book. 1985, p121.

(٥): عبد الجبار فهمي، المصدر السابق، ص١٢٠.

(٦): جريدة الاستخبارات السياسية (شرطة العراق)، الفقرة ١١٥٥، بغداد/ ت٢ ١٩٤١ . (وثيقة لم تنشر)

*: القيوصات: أو المستوطنات، وهي عبارة عن مزارع تعاونية اقامها الصهاينة في اسرائيل لليهود الذي هجروا من بلدانهم.

(٧): كتاب مديرية شرطة بغداد الى رئيس الوزراء، رقم١٩٣٤ في ٥آب ١٩٥١ .

*: التنخ: الاسم العبري للعهد القديم وهو الاختصار لثلاث كلمات عبرية هي (التوراة -نفيئيم -كتوبيم) أو "ختوبيم"

(٨) كتاب مديرية شرطة بغداد الى رئيس الوزراء، رقم ١٩٣٤ في ٥آب ١٩٥١.

(٩): جريدة الاستخبارات السياسية (شرطة العراق) الفقرة ١١٥٥، بغداد، ت٢ ١٩٤١ .

(١٠): كتاب مديرية شرطة بغداد، الى وزير الداخلية، ذي الرقم ٨١٥ في ٢٠/ ١٢/ ١٩٤٩ (وثيقة لم تنشر)

(١١): ABBAS, SHIBLAK, The Lure of Zion... p121

(١٢): ABBAS, SHIBLAK, ... P122

(١٣): كتاب مديرية شرطة بغداد، الى وزير الداخلية، ذي الرقم ٨١٥ في ٢٠/ ١٢/ ١٩٤٩ .

(١٤): الشرطة العراقية، مديرية التحقيقات الجنائية، جريدة الاستخبارات السياسية، رقم ٥٠١٠ في ٢٢ ت١ ١٩٤٩ (وثيقة لم تنشر).

(١٥): شرطة العراق، الى وزير الداخلية، الرقم ٨١٥ في ٢٠/ ١٢/ ١٩٤٩ .

(١٦) عبد الجبار فهمي، المصدر السابق، ص١٢٠ .

المشكلة اللغوية العربية

د. سمر روحي الفيصل

الحديث عن اللغة العربية الفصيحة غير مقصور على اللغويين في هذه الأيام، وإنما هو شيء رئيس لدى الحريصين على الأمة العربية مهما تتنوع اختصاصاتهم وتختلف اتجاهاتهم الفكرية. ذلك أن الفصيحة تتردّى، والعامية تتألّق،

(*) سمر روحي الفيصل: باحث من سورية، عضو اتحاد الكتاب العرب؛ له العديد من الدراسات في الأدب والنقد الأدبي.

والتعريب يتلكأ، والسهام في كنانة أعداء الأمة العربية وافرة جاهزة لتصيب من لغتنا مقتلاً. ويكاد كل غيور على الفصيحة يتساءل: هل هناك عيب في اللغة العربية الفصيحة؟ وإذا كانت لغتنا سهلة قادرة على مواكبة العصر، فلماذا نراها عاجزة عن أن تلبي حاجاتنا اللغوية؟ أيكون العيب فينا ونحن ندفعه عنا؟ الأسئلة تترى، والواقع اللغوي يتردى، فما الجواب الشافي والحل الكافي؟ لا يملك المرء شيئاً غير الرأي يسوقه في «المشكلة» التي نُسبتْ إلى اللغة العربية الفصيحة وهماً أو حقيقة. ولعله، في أثناء تحليل القضايا الثلاث التي اختارها من الواقع اللغوي العربي، يتمكن من جعل رأيه موضوعاً، ويضع المشكلة حيث ينبغي لها أن تكون.

أولاً - الازدواجية اللغوية:

على الرغم من أن مصطلح (الازدواجية اللغوية) ليس دقيقاً[1] في الدلالة على ما هو معروف لدى العرب بالفصيحة والعامية، فإنه قريب منه، شائع بيننا، مما يسوغ استعماله في أي حديث عن التباين بين الفصيحة والعامية. وما يطمئن إليه المرء، في الوقت الحاضر، أن الشُقَّة بعُدتْ بين الفصيحة والعامية، نتيجة تلكؤ تعلُّم الفصيحة وتعليمها. وهذا الأمر غير خاف على أحد، لأن الواقع اللغوي العربي يُقدِّم، كلَّ يوم، دلالات جديدة على صدقه. ذلك أن العامية سائدة في المدارس والجامعات والمؤسسات الرسمية والخاصة. بل إن العاملين في الحقل التربوي بدؤوا يشكون من أن دروس اللغة العربية تُشرح بالعامية، وأن الخريجين الجدد في أقسام اللغة العربية ليسوا مؤهلين جيداً لتدريس اللغة الفصيحة، لأنهم لا يملكون المهارات اللغوية الأساسية والحدود المقبولة من المعارف النحوية والبلاغية والعروضية والصرفية، كما أنهم يفتقرون إلى القدرة على تذوُّق الجمال في الشعر والنثر، وعلى تحليل النصوص الأدبية والحكم عليها. واللافت للنظر أن هؤلاء الخريجين ما زالوا يعتزون باللغة العربية الفصيحة، ويرونها عنوان وحدة الأمة العربية. كما أنهم يعبِّرون، في كل مناسبة، عن عدائهم العامية

والداعين إليها، ويفخرون بانتمائهم إلى الفصيحة لغة الإسلام والحضارة العربية، وهذا الشرخ في الشخصية الثقافية لمدرسيّ اللغة العربية يَصْدُقُ على مدرّسي المواد الأخرى. وأرغب هنا في الإشارة إلى أن المثقفين يعانون من الشرخ نفسه. فهم يلجؤون إلى الفصيحة في التأليف والمحاضرة والقراءة، فإذا حدّثوا الناس شفوياً جنحوا إلى العامية، وعُسر عليهم النطق السليم بالفصيحة. بل إن لغة المؤلفات الأدبية الجديدة باتت تشكو من الأغلاط اللغوية والخلل في التراكيب، وصارت تفتقر الجزالة ومتانة السبك. والبديهي أن يضم الوصف السابق شيئاً من التعميم. ذلك أن هناك مدرسين جداً لا يعرف اللحن سبيلاً إلى ألسنتهم وأقلامهم، كماأن هناك مثقفين قدوة في البلاغة ونقاء اللغة. وهذه الأمثلة المضيئة لا تُخفي سيادة الضعف اللغوي وفُشُوَّ اللحن في الأمكنة التي كانت إلى عهد قريب مراكز إشعاع لغوية. والحال، كما يقول المناطقة، أن هناك شرخاً في الشخصية الثقافية العربية يؤثر تأثيراً سلبياً في علاقة العربي بلغته وأمته، ويبدو جلياً في التعليم والنصوص المكتوبة والمنطوقة.

ثانياً – تيسير العربية :

ساد مفهوم (تيسير العربية) لدى العرب المعاصرين دون أن يحمل صفات الدقة والتحديد والشمول. فهو يدل، أولّ وهلة، على أن اللغة العربية الفصيحة صعبة لا بدّ من تيسيرها إذا رغبنا في تنشئة الأجيال العربية تنشئة لغوية سليمة. غير أن المدقق في تجسيد هذا المفهوم يلاحظ انصراف الباحثين إلى تيسير النحو وحده، وكأنهم مؤمنون بأن اللغة هي النحو ليس غير. فمحاولة حنفي ناصف ورفاقه[٢]، وهي أقدم المحاولات الفردية في القرن العشرين، لا تختلف عن محاولة جبر ضومط في كتابه (الخواطر العراب في النحو والإعراب)[٣]، ومحاولة الغلاييني في (جامع الدروس العربية)، ومحاولة عباس حسن في (النحو الواضح). فهذه كلُّها، كما تشير عنواناتها، تسعى إلى تيسير النحو، وتكاد تعلن إيمانها بأن تيسيره يعني تيسير العربية، وأنه السبيل إلى حل المشكلة اللغوية داخل المؤسسات التعليمية.

وإذا تتبعنا المحاولات الرسمية لاحظنا الأمر نفسه، فقد استمر مفهوم تيسير العربية فيهانصف قرن يُعبِّر عن هاجس تيسير النحو. إذ شكّلت وزارة المعارف المصرية عام ١٩٢٨ لجنةمن الأساتذة طه حسين وأحمد أمين وعلي الجارم ومحمد أبو بكر إبراهيم وعبد الحميد الشافعي وإبراهيم مصطفى، لوضع تقرير خاص بتيسير قواعد النحو والصرف والبلاغة. وفي عام ١٩٣٨ أرسلت الوزارة نفسها نص التقرير الذي أنجزته اللجنة إلى مجمع اللغةالعربية في القاهرة، فوزّع المجمع نسخاً من التقرير على أعضائه للتعليق عليه. وحين أصدر وزيرالمعارف المصري عام ١٩٤٢ قراراً عهد فيه إلى مجمع اللغة العربية بدراسة ما من شأنه تيسير قواعد النحو والصرف، ألّف المجتمع لجنة الأصول، ووكل إليها دراسة الموضوع. ثم درس مؤتمر المجتمع في عام ١٩٤٥ مقترحات التيسير وأقرها، ورغب إلى وزارة المعارف في أن تضع كتاباً على أساسها، ولكنّ وزارة المعارف لم تنصع لهذه الرغبة. وفي هذه الفترة، أقصد عام ١٩٤٧، عقدت جامعة الدول العربية المؤتمر الثقافي العربي الأول، وطرحت فيه من جديد قضية تيسير النحو، واتخذت قرارات، وقدَّمت توصيات للحكومات العربية بأن تضع هذه القرارات موضع التنفيذ[٤]. ولما عقد اتحاد المجامع اللغوية العربية أول مؤتمر له في دمشق عام ١٩٥٦ أثيرت مرة أخرى قضية تيسير العربية، فأقر المؤتمر ما فعله مجمع القاهرة، وعدّه أصلاً صالحاً ودعاه إلى اعتماده. غير أن مقترحات مجتمع القاهرة لم تنفَّذ، ولهذا السبب عُرِضت ثانيةً على مجمعي دمشق وبغداد، تمهيداً لعقد ندوة «تيسير تعليم العربية» في الجزائر عام ١٩٧٦، فقدّم المجمعان المذكوران مقترحات نافعة وآراء سديدة[٥]، ساعدت على مناقشة موضوع تيسير العربية في ندوة الجزائر (١٩٧٦) مناقشة موضوعية تستند إلى الجهود الرسمية السابقة كلها دون أن تغفل منها شيئاً.

إن ندوة الجزائر تتويج للجهد الرسمي طوال نصف قرن، وهي دلالة لا يرقى إليها الشك على أن قضية تيسير العربية ما زالت مثار خلاف بين اللغويين العرب. وما هو أكثر أهمية من نقاط الخلاف والاتفاق بين هؤلاء اللغويين أن تبقى قضية تيسير العربية مقصورة عليهم. فقد حضر ندوة الجزائر عدد محدود من العاملين في الحقل التربوي، ومن ثَمَّ لم يكن لمقترحات الندوة صدى واضح لدى وزارات التربية والتعليم العربية. ولعلنا نلاحظ أن المؤتمر الثقافي العربي الأول تعبير عن معالجة قضية تيسير العربية على المستوى الرسمي للحكومات العربية، وأن هذا المستوى الرسمي لم يكن له حضور في ندوة الجزائر في الأعم الأغلب، على الرغم من أن هذه الندوة استفادت من مقترحات المؤتمر الثقافي العربي الأول. وكأن الحكومات العربية سارت في خط موازٍ لجهود المجامع اللغوية العربية، ثم أصابها الشتات بعد ذلك، ففضلت أن تعالج قضاياها التربوية على المستوى القطري. في حين استمرت المجامع اللغوية العربية تعمل متحدة دون أن تعيرها الحكومات العربية ما تستحق من اهتمام ورعاية.

والواضح أن النصف الثاني من السبعينيات لم يشهد ترسيخ الجهود القطرية في قضية تيسير العربية نتيجة شتات الحكومات العربية فحسب، بل شهد حماسة هذه الحكومات لتيسير التعليم والتعلُّم. وبدأت وزارات التربية، في هذا المناخ، تحض على الرفق بالطالب، وعلى اتباع الأساليب التربوية الحديثة في تعليمه اللغة[٦]. وسرت عدوى ذلك إلى المؤلفين، فراحوا يطبعون كتباً تعبِّر عنواناتها عن الحماسة العارمة للتيسير، من نحو: تيسير النحو، وتيسير الإنشاء، وتيسير الإملاء، وتيسير العروض، وتيسير البلاغة، إضافةً إلى الكتب التي تعرب الأدوات والجمل، والكتب التي تُيسِّر المواد الأخرى تلخيصاً وإجابة عن الأسئلة. ويستطيع المرء، في هذا المناخ، ذكر عدد كبير من الدلالات على الحماسة العارمة للتيسير، من شيوع الدورات التعليمية إلى استخدام الأمالي في الجامعات بدلاً من حث الطالب على العودة إلى المصادر والمراجع.

ثالثاً – التعريب :

التعريب، في جوهره، موقف عربي إيجابي من الإبداع في العالم، وتعبير عن الاتصال الحضاري بين الأمم. واللغويون متفقون تقريباً على قواعد للتعريب[٧] تحافظ على نقاء اللغة وتثريها في الوقت نفسه. وقد استمدوا هذه القواعد من تجارب أجدادهم في العصر العباسي، وتجارب معاصريهم في القرن العشرين. وما كانوا يشعرون أن هناك عقبةً تحول دون المضي في هذا التعريب. فقد عرَّب أجدادهم المؤلفات اليونانية، كما عرَّب معاصروهم الدواوين الحكومية بعد قرون من الاستعمار والتخلف. ولكنهم بدؤوا في النصف الثاني من القرن العشرين يواجهون أمراً إداً. فقد تشعّبت العلوم وتعدّدت المخترعات في الغرب، وشرع الغزو الثقافي يتحدى اللغة العربية الفصيحة في عقر دارها، فيفرض عليها ألفاظاً ومصطلحات ومعاني ومفهومات لم تكن تعرفها، وما في بنيتها شيء يحول دون احتوائها وضمها إلى ثروتها اللغوية. ومن ثَمَّ راح قسم من العرب يعتقد أن اللغويين مقصِّرون في حقل التعريب، وأنهم جامدون غير قادرين على مواكبة العصر. واعتقدآخرون أن العرب مطمئنون إلى المقارنة بين تجربة التعريب القديمة والحديثة. وهذا وهم لأن التراث اليوناني، في رأي الدكتور فؤاد زكريا، عُرِّب بعد أن توقَّف عن العطاء، وفي زمن قوة الأمة العربية وتأسيسها حضارتها الزاهية. غير أن الأمة العربية في الوقت الحاضر ضعيفة متوقفة عن العطاء، تُواجه حضارة دائمة التغيُّر والتبدُّل وأمماً غازية[٨]، ومن ثَمّ لا فائدة من القول إننا نجحنا قديماً في التعريب، وإننا قادرون في العصر الحديث على تحقيق النجاح نفسه. هذا الرأي وجيه أولَ وهلة، ولكنّ الواقع يقول شيئاً آخر. فقد نجحت جامعة دمشق في تعريب الطب، كما نجحت جامعة الأردن في تعريب عدد كبير من الكتب العلمية، بعون من مجمع اللغة العربية الأردني، وخطت الجزائر خطوات هامة في التعريب بعد مُضي سنوات على تحرُّرها من الاستعمار الفرنسي. وهناك أمثلة أخرى تشير إلى

إمكانية نجاح التعريب، كمكتب تنسيق التعريب في الرباط، إلا أن هذه الأمثلة لا تخفي بطء حركة التعريب في العقدين الأخيرين، ولا الخلل الذي أصابها نتيجة الثورة (التكنولوجية) في الغرب.

رابعاً – في أسباب المشكلة اللغوية:

يجمع القضايا الثلاث السابقة: الازدواجية اللغوية، وتيسير العربية، والتعريب، أمر واحد، هو تعبيرها عن أن هناك مشكلةً لغويةً عربيةً يعاني العرب من آثارها السلبية، وتخسر اللغة الفصيحة كلَّ يوم موقعاً تحتله، وتفقد عربياً كان يفخر بها. وهذه حال لا تسر أحداً غير أعداء العرب. فهم وحدهم المتنفعون من التردي اللغوي، ومن ضعف ارتباط العربي بلغته.

ويخفق المرء، في رأيي، إذا حاول البحث عن أسباب المشكلة اللغوية داخل اللغة العربية الفصيحة أو انطلاقاً منها. ذلك أن العامية ليست غولاً يتربّص بالفصيحة ليصيب منها مقتلاً. فهي قديمة العهد على ألسنة العرب، زاحمت الفصيحة حين اختلط العرب بالأمم الأخرى إثر الفتوح، وسُمِّيت آنذاك باللحن. ولم تكن مظاهر هذا اللحن مختلفة عما نعرفة اليوم من إسقاط حركات الإعراب، وترك التصريف، وتحريف ألفاظ وأصوات عن معانيها ومخارجها، واستعمال ألفاظ لها بدائل فصيحة، وما إلى ذلك من انحرافات نحوية وصرفية، كصرف الممنوع وتسهيل المهموز وتعدية اللازم ونقل الجموع من صيغة إلى أخرى[٩]. ويحدثّنا شكري فيصل -رحمه الله- عن أن اللحن (اتخذ شكل موجة طاغية، غمرت العرب وغير العرب. ولم يكن في وسع أحد أن يستمر في معتصمه أو مجادلته، ولذلك شمل اللحن، بهذا القدر أو ذاك، كل هؤلاء الذين شاركوا في الفتوح)[١٠]. ولكنه يحدثّنا أيضاً عن أن الحريصين على اللغة الفصيحة قعّدوا قواعد النحو لتكون حصناً يقي أصول الفصيحة ويصونها من انحراف الألسنة، (وأن الدولة التي فتحت هذه الأقطار في الشرق والغرب خشيت على العربية الضلال في هذه المتاهات الواسعة التي دفعتها إليها، فرأت من واجبها أن تتولى كذلك أمر

المحافظة عليها. في أحضان الدولة نشأ النحو، وبإيحاء رجالاتها وإشرافهم وُضعت أسسه الأولى، وتولى كتّاب الدولة وموظفوها عون العلماء في ذلك»[١١]. وحين يحلّل الدكتور شكري فيصل نشأة النحو، ينص على الأمر المهم التالي: «وبينما كان أكثر اهتمام النحو، أولّ الأمر، بحركات الإعراب، إيماناً بأن هذه الحركات هي الانعكاسات الظاهرة للعلاقات الفكرية التي تربط أجزاء الجملة، أخذ يفسر حركات الإعراب ويقيس عليها ويمدّ في آفاق القياس. ونشأ تتبُّع النحو للحن وتعقُّبه له أنه تناول كل مظاهره. فحين كان اللحن في معاني الألفاظ ومواطن استعمالها، كان النحو يتخذ من هذه الساحة ميداناً لعمله فيجمع معاني هذه اللفظة، ويحدِّد مكان استعمالها، وينتقد أولئك الذين يخرجون بها عن طبيعتها. وحين كان اللحن في صياغة الجمل وطريقة بنائها، كان النحو يحاول أن يحدِّد هذه الصياغة، وإن يُقرِّر كيف يكون البناء اللغوي الصحيح للجملة العربية. وحين كان اللحن في صفاء التراكيب وفي وضعها مواضعها الأصلية، كان النحو يُولي هذا الصفاء عنايته ويتولى شأنه»[١٢].

ونحن اليوم، بعد خمسة عشر قرناً، نستطيع تأمُّل هذه التجربة التاريخية لعلّنا نقع فيها على مفتاح المشكلة اللغوية. ويخيَّل إليَّ أن هذا التأمُّل يقودنا إلى أن الحد من انتشار العامية يكمن في تعزيز تعلُّم الفصيحة، وأن النهوض بهذا العبء ليس مهمة فردية فحسب، بل هو قبل ذلك وبعده مهمة الدولة. وإذا كانت التجربة نفسها تقودنا إلى أن النحو معيار للنطق السليم وسلامة التركيب، وليس خوضاً في المصطلحات النحوية واختلافات النحاة، فإنها تقودنا أيضاً إلى أن الدولة، ممثَّلة بالحجَّاج وزياد وفَّرت للعاملين على صون الفصيحة، ممثَّلين بأبي الأسود وتلميذه نصر، المناخ المواتي، فقدَّمت لهم العون المادي، ووضعت نتائج عملهم موضع التنفيذ. ونحن، اليوم، لا نشكو من أن اللغويين لا يعملون على صون الفصيحة كتابةً ومحاضرةً وتحقيقاً للتراث، بل نشكو من الدولة التي لا تمنح

اللغويّ جزءاً يسيراً مما تمنحه للاعب كرة القدم. انظر في أقطار الوطن العربي تر وزارات التربية تعلن التمسك بالفصيحة، والحرص على بناء شخصية سليمة ومتوازنة للطالب، ثم تُيسِّر أمور الامتحانات الانتقالية والعامة، وتمنح العلامات والشهادات بسخاء، فيتخرَّج في مدارسها طلاب يستعذبون العاميّة، ويفتقرون إلى القدرات والمهارات التي تبني الوطن وتمهِّد لوحدة الأمة. انظر ترَ المذيعين والمذيعات يقفون على أواخر الكلم بالساكن، ويتعثّرون في ضبط عين المضارع، وفي نطق الأحرف اللثوية، وينالون - بعد ذلك كله - مكافآت شهرية بغية العناية بأشكالهم وألوانهم. اسأل تعرفْ أن الملايين تُنفق على الأتباع والمؤلَّفة قلوبهم، وبُناة الحدود، والساعين بالوشاية، وتُحجب أو تكاد عن مجامع اللغة العربية والمبدعين في اللغة والآداب والفنون.

استنسر البغاث في هذا المناخ، وارتفعت رؤوس وفؤوس ما كان لها أن تعمل في جسد الأمة العربية هدماً وتخريباً لولا إخفاق الدولة، تربيةً وسياسةً، في بناء الإنسان العربي القادر على صون لغته وتنميتها والاعتزاز بها. ولكن، لندع الدولة دون أن ننساها، ولنلتفت إلى المفهومات السائدة في جوانب المشكلة اللغوية العربية.

أ - نحن مؤمنون بأن الإزدواجية اللغوية تاريخية، وليست شيئاً طارئاً، ومؤمنون في الوقت نفسه بأن هناك آلافاً من العرب، في القديم والحديث، أتقنوا لغتهم العربية الفصيحة، حديثاً وكتابةً ومحاضرةً. ولو كانت الازدواجية اللغوية عائقاً حقيقياً غير وهمي لما تمكّنت هذه الفئة من النجاح في اكتساب الفصيحة. بل إن الذي ملك الفصيحة استعمل العامية شطر يومه، دون أن يؤثّر ذلك في سوية معارفه ودقة مهاراته. ولعل القضية كلَّها لا تخرج عن أن هناك أناساً يحاولون زرع العراقيل النفسية ليقتنع العربي باستحالة إتقان لغته الفصيحة في حياة تسودها الازدواجية اللغوية. ولا تعوز هؤلاء الناس الأمثلة يستمدونها من التاريخ العربي. فقد كانت

العرب ترسل أبناءها إلى البادية لتعلّمهم الفصاحة، أي أنها كانت تدفعهم إلى الحياة في مناخ لغوي سليم. ونحن الآن - في رأي هؤلاء الناس - لا نملك هذا المناخ اللغوي السليم، ومن ثَمّ لا يستطيع أبناؤنا اكتساب اللغة العربية الفصيحة. وهذا أمر غير دقيق. فنحن نعيش في مناخ تسوده العامية، ولكننا نستطيع اكتساب اللغة الفصيحة إذا صح عزمنا على رفعة شأن لغتنا. كما أننا، قبل ذلك، واثقون من أن الفصيحة تُوحِّدنا نطقاً وفكراً، وأن العامية عاجزة عن هذا التوحيد، لأن نطقها، وفكرها متغيران بحسب البيئات الجغرافية، ومتباينان بين الأقطار العربية. كما أن العاميات عندنا حملت كثيراً من الفكر التقليدي طوال قرون من الاستعمار والتخلف، فكيف نرتضيها لغةً، ونحن نفهم التقدم على أنه تحولٌ في الرؤية وفي الخبرة؟

إننا لا نخاف من العامية، لأننا لا نراها بعيدة جداً عن الفصيحة، ولأن التعليم السليم، في رأيي، يدفع العامية إلى الاقتراب من الفصيحة، فتضيق الشقّة بينهما. وقد تأثر روّاد القصة والرواية بالمفهوم الخاطئ للازدواجية اللغوية ذات يوم، فقادهم هذا المفهوم إلى الضلال والحيرة. إذ إنهم اعتقدوا أن العامية لغة الواقع اليومي الذي يودون التعبير عنه، وأن الفصيحة لغة النخبة المتعلّمة، ومن ثَمّ لجأ بعضهم إلى جعل لغة الحوار عامية، ولجأ بعضٌ آخر منهم إلى إبقائها فصيحةً، وسعى بعضٌ ثالث إلى لغة وسط بين الفصيحة والعامية، سمّاها زكريا الحجّاوي (اللغة الديمقراطية) أو (الفصعامية)، وسمّاها توفيق الحكيم (اللغة الثالثة)، وسمّاها عيسى عبيد (اللغة المتوسطة)[١٣]. وقد وعى هؤلاء الروّاد، بعد ذلك، أن الجملة الحوارية (لا تستمد قيمتها الجمالية من ذاتها بقدر ما تستمدها من وظيفتها في الكشف عن الشخصية وصدى الحدث فيها وعلاقتها ببقية الشخصيات)[١٤]، أي باستخدامها فنياً وليس نسخاً من الواقع، ومن ثَمّ عادوا إلى استعمال الفصيحة في الحوار.

ب- أما قضية تيسير العربية فمصطنعة، انطلقت، في الأعم الأغلب، من أن اللغة العربية صعبة يجب تيسيرها على متعلّميها. وقد وضح لكل ذي نية حسنة أن العربية ليست أصعب لغات العالم، وأن العلة تكمن في تعليم هذه اللغة ولا تكمن في اللغة نفسها[١٥]. وغير خاف على أحد في الوقت الحاضر أن العقود الطويلة التي مضت على بداية المحاولات الفردية والرسمية ضاعت سدى، إذ اكتشف اللغويون والتربويون أن جوهر العربية ثابت لا يتغير ولا يتبدل، ومن ثَمّ لم يبق لهم شيء غير الابتعاد عن جدل النحاة ومصطلحاتهم، أو تقديم بعض أبواب النحو على بعضٍ بغية التلاؤم مع مراحل الدراسة ومستويات الطلاب اللغوية فيها. هذه أمور هيِّنة ليِّنة، تتعلق بأسلوب تعليم العربية ولا تتعلق بالعربية نفسها، كما أنها عمل تربوي قبل أن يكون لغوياً. وأظن أن اللغويين اكتشفوا بعد تحقيق المصنَّفات التعليمية القديمة أن أجدادنا فكّروا في الأمر ذاته، ووصلوا إلى الحلول نفسها، وألّفوا كتباً تُيسِّر تعليم العربية ولا تمس جوهرها. ومن يقرأ كتاب (الواضح) لأبي بكر الزبيدي[١٦]، المتوفى سنة ٣٧٩ هـ، يكتشف أن المحاولات الفردية والرسمية التي ملأت الأسماع طوال العقود الثمانية الأولى من القرن العشرين لم تقدِّم جديداً، وأن كتاب الزبيدي أقرب منها إلى الطالب تبعاً لنظرته الكلية للغة العربية، ولأنه لم يقتصر على النحو، بل عالج موضوعات الصرف وعُني بصوتيات اللغة، إضافة إلى السهولة واليسر في العرض، والاعتماد على الشواهد النثرية الشائعة الاستعمال، والتركيز على ارتباط قواعد اللغة بالمعنى[١٧]. وما كتابا (إحياء النحو) لإبراهيم مصطفى و(تجديد النحو) لشوقي ضيف إلا تعبيرٌ معاصرٌ عما فعله الزبيدي في كتاب (الواضح)، وابن جنّي في كتاب (اللمع في العربية)، والزجّاجي في (الجمل). إذ أنهما نظرا إلى اللغة العربية نظرة كلية، وحاولا الإفادة من الصوتيات، وجهدا في أن يعودا بالمتعلّم إلى النطق السليم

والتعبير الدقيق عن المعنى. وعلى الرغم من أن كتاب شوقي ضيف أكثر إحاطة بقضية تيسير النحو من كتاب إبراهيم مصطفى، فإن ذلك لا يمنع من القول إنه انتهى إلى نتيجة لم تغب عن مؤلِّفي المصنَّفات التعليمية القديمة.

وقد نهض الدكتور عبد الكريم خليفة بعبء دراسة تيسير النحو بين القديم والحديث، وخلص من ذلك إلى أن (المشكلات) التي تواجهها اللغة العربية في العصر الحاضر لا تتعلق باللغة العربية من حيث هي لغة، بل تتعلق بأسباب وظروف غريبة عن اللغة ذاتها. وأن الصورة المعقَّدة التي تُرسم لقواعد العربية، والحق يقال، هي صورة مزيَّفة وبعيدة عن الحقيقة)[١٨]، وأن موضوع المصطلحات النحوية لا يشكل قضية مهمة[١٩].

وهذا كلُّه يدفعنا إلى السؤال عن الضجة التي أُثيرت حول النحو العربي: هل هي صدى لما ردّده بعض المستشرقين من أن اللغة العربية صعبة، أو هي خلط بين أسس التنظير للنحو العربي ومطالب تعليمه[٢٠]، أو هي سوء تقدير لأهمية النحو بين فروع اللغة العربية؟!!... لا يقطع المرء بصحة أمر من هذه الأمور، إلا أنه يتذكر أن النحو حصَّن العربية من اللحن الذي فشا إثر الفتوحات، وأنه ما زال يؤدي هذه المهمة الجليلة. فإذا أراد دعاة العامية غزو الفصيحة لم يكن لهم بدٌّ من التشكيك بالحصن الذي يحميها ويحفظ جوهرها. وما كان اللغويون غافلين عن هذا كله، فقد شغلوا أنفسهم بقضية التيسير وهم يعرفون أنها ليست من اختصاصهم، غير أنهم آثروا المضي فيها لعلهم يمنعون دعاة العامية من النفاذ إلى جوهر اللغة باسم التيسير.

ج - أما قضية التعريب فشائكة، لأنها مزيج متقن من العوامل السياسية والمفهومات الخاطئة والتخلف المركَّب. فالدول العربية لم تستطع النهوض بهذه المهمة القومية، لأنها حريصة على حدود أقطارها، لا تبذل للتعريب جزءاً يسيراً مما تنفقه على القصور والسجون والسلاح. ولا تملك جامعة الدول العربية الإمكانات المادية والبشرية الكافية لسد حاجات مكتب تنسيق التعريب التابع لها، ومن ثَمَّ يُضطر هذا المركز إلى خزن المصطلحات

العربية التي يعربّها في بنك المصطلحات التابع لشركة (سيمنز) في ألمانيا. كما يُصطر معهد الأبحاث والدراسات في الرباط، وهو معهد خاص بالتعريب، إلى خزن المصطلحات والألفاظ المعرَّبة في بنك المعلومات التابع لوكالة الفضاء الأوربية في (فراسكاتي) بإيطاليا. وإذا كانت كل دولة عربية تعمل منفردةً في الوقت الحاضر، فإن المرء لا يتوقع لهذه الجهود المنفردة شيئاً غير زيادة الخلل في حركة التعريب. وليس من المقبول جعلُ المجامع اللغوية العربية تحمل هذا العبء الضخم، لأن التعريب قضية غير لغوية، وإن كانت تحتاج إلى اللغويين لإضفاء الطابع العربي على الألفاظ والمصطلحات.

على أنه من غير المفيد أن نعزو الخلل في حركة التعريب إلى تناحر الدول العربية وفرقتها، وننسى التخلف الذي يزداد رسوخاً كلما تقدَّم الغرب. ذلك أننا نعالج أدواءنا معالجة غير علمية ولا موضوعية. وموقفنا من الغزو الثقافي موقف عجيب، فنحن نواجهه بتربية تبني إنساناً ذليلاً خائفاً مقهوراً، يجيد التصفيق والنفاق والمكر والانحناء. والعجب العجاب أن ينبع من هذه الأمة المقهورة علماء ولغويون وأدباء ومفكرون، يعملون مجتمعين حيناً، وفرادى في الأعم الأغلب، على التخفيف من حدة التخلُّف، ويبذلون الوقت والجهد في تعريب العلوم والمخترعات الحديثة. غير أن هذه الجهود الخيِّرة تعاني من شيوع المفهومات الخاطئة لافتقارها إلى (استراتيجية) تُنظِّم حركة التعريب وتوحِّد شتاتها وتُعمِّم فوائدها. ويرغب المرء في الإشارة إلى أن هذه الفئة المجتهدة لم تحسم بعدُ اللبس بين التعريب والترجمة. فهناك من يرى المصطلحين مصطلحاً واحداً، وهناك من يؤمن بالفارق الكبير بينهما. فالترجمة[٢١] نقلُ النص الأجنبي إلى اللغة العربية، أو نقل النص العربي إلى إحدى اللغات الأجنبية، وقيل إنها كانت تعني قديماً نقل النص العربي إلى اللغة الأجنبية فحسب. ولا بدَّ في الترجمة من المحافظة على فكر الكاتب الأجنبي بأكبر قدر من الأمانة العلمية، ومن إتقان اللغتين المنقول منها والمنقول إليها. وسيكون المترجم مضطراً إلى التعبير عن

معان لا يعرف لها ألفاظاً في العربية، أو يعرف ألفاظاً ومصطلحات فيوردها دون أن يشك في صحتها، كما هي حال الذين ترجموا نظرية أرسطو طاليس في الشعر بالمحاكاة حيناً وبالتخييل حيناً آخر[٢٢].

أما التعريب فشيء آخر، إذ أنه تمثّل الموضوع في اللغة التي كُتب فيها، ثم التعبير عنه باللغة العربية. أي أن التعريب يحمل (بذور الإبداع والخلق والتفاعل السويّ مع الواقع والمجتمع والارتباط الحميم بالجذور التاريخية للأمة)[٢٣]، في حين تقتصر الترجمة على النقل. وللدكتور نزار الزين رأي مهم في الترجمة والتعريب مفاده أن الأمة العربية تحتاج إلى التعريب، أما الترجمة فيجب تأجيلها لأنها تعين على الإتكالية الفكرية والالتزام بالنمط الأجنبي. وينبع من هذا الرأي سؤال مهم: لماذا اختارت الأمة العربية الترجمة عنواناً لنهضتها ولم تختر التعريب؟. إن (الاستراتيجية) في حركة التعريب تُقدمُ جزءاً من الإجابة عن هذا السؤال، ولكن الجزء الآخر من الإجابة يحتاج إلى مراجعة شاملة لمرحلة النهضة العربية، ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر لمعرفة المؤثرات التي دفعت إلى اعتماد الترجمة دون التعريب عنواناً للنهضة العربية، وهل هناك آثار سلبية في بنية الفكر العربي نتيجة الاعتماد على الترجمة؟.

— خاتمـة :

وبعد، فالحديث عن المشكلة اللغوية أكثر اتساعاً من الجوانب التي أوجزتُ القول فيها. ومهما يكن أمر هذا الحديث فأن المرء مضطر دائماً إلى السؤال عن موقف العرب المعاصرين من لغتهم الفصيحة، أفراداً وحكومات، هيئات ومجامع لغوية. ولا بأس في أن نطرح بين يدي هذا الموقف شيئاً من حاجتنا اللغوية، كصُنع المعجم التاريخي الذي يضم تطور دلالات الألفاظ من الجاهلية إلى الوقت الحاضر، وصُنع المعجمات الاختصاصية في العلوم والفنون والآداب[٢٤]، وصُنع معجمات المعاني،

وصُنع الموسوعات العامة والاختصاصية ، والإفادة من اللسانيات في تأسيس نظرية عربية ذات مستويات صوتية ونحوية ودلالية(٢٥)، وفي تعامل اللغةالعربية الفصيحة مع الحاسوب وبنوك المعلومات والمصطلحات، وفي حل أزمة المصطلح العلمي، والترجمة الآلية، وتعليم اللغة العربية للأجانب. ومن الوهم أن يقول أحد إن موقف العرب من لغتهم يقف عند الحلول الناجعة لقضية المعجمات واللسانيات، إذ إن هناك أموراً أخرى قديمة وحديثة ما زالت تنتظر الجهود الخيِّرة، كدراسة مفهوم العرب للتطور اللغوي لمعرفة المعوقات التي تحول دون نماء العربية الفصيحة(٢٦)، لكي نتمكن من حقن جسد الفصيحة بدماء اللهجات العامية، ونزيل اللبس بين العامية واللهجات، ونُقدِّم معياراً للصواب والخطأ في قضية الأغلاط الشائعة، ولننجح في حل مشكلات الإملاء ورسم أسماء الأعلام الأجنبية والمصطلحات الوافدة. ونحن نحتاج إلى تحليل نقدي علمي موضوعي لمفهوم العرب للتطور اللغوي لنُحرِّرَ أنفسنا، قبل ذلك كله، من القداسة التي أضفيناها على لغتنا بغية التخلص من قيود السماع الزمانية والمكانية، ولكي نعي جيداً أن اللغة ظاهرة اجتماعية تنمو وتتطور كلما نمت الأمة العربية وقوي شأنها.

- الإحالات :

(١): راجع نص الدكتور عبد الكريم خليفة في مستهل ندوة (الازدواجية في اللغة العربية) - مجلة مجمع اللغة العربية الأردني - العدد ٣٢ - كانون الثاني/حزيران ١٩٨٧ - ص٣٤٥.

(٢) : ألّف حفني ناصيف ومحمد دياب ومصطفى طموم ومحمود عمر وسلطان محمد ثلاثة كتب للمرحلة الابتدائية، عنوانها (الدروس العربية)، ثم ألّفوا عام ١٩٠٩ كتاباً رابعاً عنوانه (قواعد

اللغة العربية) لتلاميذ المرحلة الثانوية.

(٣) : صدر كتاب جبر ضومط عام ١٩٠٩ في بيروت مطبوعاً على نفقة المدرسة الكلية السورية الإنجيلية.

(٤) : المعلومات الخاصة بوزارة المعارف المصرية ومجمع اللغة العربية والمؤتمر الثقافي العربي الأول مستمدة من كتاب (تيسير اللغة العربية - سجل ندوة الجزائر ١٩٧٦) الذي أصدره اتحاد المجامع اللغوية العربية - القاهرة ١٩٧٧ - ص٩٢/ ٩٣ و١١٨ وما بعد.

(٥) : انظر نص المقترحات في (تيسير تعليم اللغة العربية - سجل ندوة الجزائر ١٩٧٦) ص١٣٥ و١٤١.

(٦) : منطق هذه الأساليب في تعليم اللغة العربية الفصيحة تابع للمنطق السائد في اللغات الأخرى التي تُستخدم في الحياة اليومية. ومفاد هذا المنطق جعل الطالب يسمع اللغة ثم يحاكي ما سمع، ثم يرى (يقرأ) ما سمع وحاكى، وأخيراً يكتب ما يسمع وحاكى ورأى. وهذا المنطق يحتاج إلى مناقشة ليس هذا مكانها.

(٧) : انظر ص٣١٤ وما بعد من د. صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين - ط٣ - بيروت ١٩٦٨.

(٨) : انظر ص٣١ و ٣٢ من د. فؤاد زكريا، خطاب إلى العقل العربي، كتاب العربي ١٧ - الكويت ١٩٨٧.

(٩) : مظاهر اللحن مستمدة من ص ٢٦٧ وص ٤١٨ وما بعد من: د. شكري فيصل، المجتمعات الإسلامية في القرن الأول - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٦.

(١٠): المرجع السابق نفسه - ص ٢٧٣.

(١١) : المرجع السابق نفسه - ص ٢٨٧/ ٢٨٨. وهذه إشارة إلى أن زياداً طلب من أبي الأسود: أن اعمل شيئاً يكون للناس إماماً يُعرف

به كتاب الله. ولكن أبا الأسود تأبى على زياد واستعفاه، ثم اضطر إلى أن يرجع إليه بعد أن سمع قارئاً يقرأ: (إن الله بريء من المشركين ورسولِه) بكسر اللام في رسوله، فقال له: أفعل ما أمر به الأمير، فليبغني كتاباً لقناً يفعل ما أقول.

(١٢): المرجع السابق نفسه - ص٢٨٩.

(١٣): انظر حول هذه اللغة ص ٨٣ وما بعد من: فتوح، أحمد - لغة الحوار الروائي - مجلة فصول - القاهرة - المجلد ٢ - العدد ٢ - كانون الثاني / شباط/ آذار ١٩٨٢.

(١٤): المرجع السابق نفسه - ص ٨٥.

(١٥): انظر على سبيل التمثيل لا الحصر ص ١٢٠ من: د. عبد الكريم خليفة - تيسير العربية بين القديم والحديث - مجمع اللغة العربية الأردني - عمان ١٩٨٦.

(١٦): حقَّق الدكتور عبد الكريم خليفة كتاب الواضح، ونشرته الجامعة الأردنية - عمان ١٩٧٦.

(١٧): انظر ص٤٨ من كتاب: تيسير العربية بين القديم والحديث للدكتور عبد الكريم خليفة، وص ٢٦٠ وما بعد من كتاب الواضح لأبي بكر الزبيدي.

(١٨): انظر ص ١٠٣ من: خليفة، د. عبد الكريم، تيسير العربية بين القديم والحديث.

(١٩): المرجع السابق نفسه - ص ١٠٢.

(٢٠): انظر ص ٣٣ من: د. نبيل علي - **الكمبيوتر والحاجة الماسة إلى نحو عربي جديد** - مجلة العربي - الكويت - العدد ٣٥٠ - كانون الثاني ١٩٨٨.

(٢١): استفدنا، هنا، من د. نزار الزين - **عملية التعريب،**

الأساليب، المشاكل والحلول – مجلة الوحدة – المغرب – العدد ٣٣/ ٣٤ – حزيران/ تموز ١٩٨٧ – ص٣٣.

(٢٢): انظر ص ١١٦ من د. إحسان عباس – دور عضو هيئة التدريس في تعريب التعليم العالي الجامعي – الموسم الثقافي الرابع لمجمع اللغة العربية الأردني – عمان ١٩٨٦ . ويذكر الدكتور عباس مثالاً آخر هو: رومنتي ورومانتيكي ورومنطيقي ورومانسي، ثم يعلّق عليه – انظر ص١١٧ .

(٢٣): انظر ٣٣ من د. نزار الزين – المرجع السابق نفسه.

(٢٤): من المفيد الاطلاع على وجهة نظر الدكتور إبراهيم بيومي مدكور في المعجمات – ص١٣٧ وما بعد من: في اللغة والأدب، دار المعارف – اقرأ ٣٣٧ – القاهرة ١٩٧١ .

(٢٥): انظر ص ٣٤٨ وما بعد من د. مازن الوعر – قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث – دار طلاس – دمشق ١٩٨٨ .

(٢٦): قصر أمين الخولي كتابه: (محاضرات عن مشكلات حياتنا اللغوية) على بحث هذا التطور، واقترح له خطة ومنهجاً . وقد صدر الكتاب عن معهد الدراسات العربية العالية – القاهرة ١٩٥٨ .

* * *

الشاب الظريف

هيلانــة عطـا الله

في العصر الذي قام فيه التتار -بقيادة هولاكو- بالهجوم على بغداد، تعطلت الخلافة العباسية بذهاب المعتصم بالله وانتهاء الخلافة، في حين كان السلطان بمصر هو الملك المعزّ أيبك التركماني، وكانت الشام بيد الملك الناصر صلاح

(*) هيلانة عطا الله: أديبة من سورية، تنشر في الدوريات المحلية والعربية.

الدين سليمان الايوبي، وفي حماة الملك المنصور ناصر الدين محمد بن محمود شاهنشاه بن أيوب، وكثرت أسماء الملوك في النواحي من البلاد كالأرتقي، والاتابكي، والحسيني . . . وكانت هذه الأصقاع غير آمنة بسبب القلق وعدم الاستقرار وكثرة الفتن والحروب، وانتشار الرشاوى، وانقسام المجتمع الى طبقات، واحدة مقربة من البلاط السلطاني، تحيا حياة ترف ورغد، وأخرى في الحضيض تتنازعها شتى أشكال القهر الاجتماعي والمادي والسياسي، وثالثة اختارت زاوية وأبت إلا الاعتزال فيها، والاختلاء بأنصارها ممن انتهجوا المناهج الدينية المختلفة، كردة فعل على هذا القهر، فراحت تتوه في عالم الصوفية، كما سلك بعضها سبل الضياع النفسي والاجتماعي، مما أدى الى تعاطي المخدرات في بعض الحلقات الصوفية . .

وطالما أن الحياة في هذا العصر أي في القرون: الثاني عشر، والثالث عشر، والرابع عشر الميلادية كانت على هذه الشاكلة، وكانت ظروف الناس تتراوح بين مدّ وجزر، يتوقعون في كل لحظة أمراً جللاً قد يحطّ بهم في متاهات القهر والتشريد، راح الكثير منهم يلجأ الى التنفيث عن النفس عن طريق الشعر، فأتانا شعر فيه صور الحياة الاجتماعية والسياسية والنفسية، وتراوح هذا الشعر ما بين الجودة حيناً والرداءة أحياناً، وهذا أمر طبيعي، لان الشعر إذا كان صورة عن المجتمع فلا بد ان يكون حافلاً بمعطيات الانحطاط الذي استفحل أمره بين الناس آنذاك، ولكن هذا لا يلغي وجود بعض الانفاس الشعرية التي انطوت على نواحي الجمال والابداع، إذ ظهر بعض الشعراء الذين استندوا الى تراثنا الشعري القديم، وأسقطوا عليه من معطيات عصرهم، فأتونا بقصائد تصلح لان تُصنف تحت عنوان الشعر المبدع والفن الجميل. ومن هؤلاء أذكر الشاعر الشاب الظريف، شمس الدين محمد بن عفيف الدين التِّلمساني المولود في مصر في عهد الملك الظاهر بيبرس، هذا الملك الذي شجع العلم والادب فامتلأ عصره بفيض من العقول والألسن، كالمؤرخ ابن العديم، وابن خلكان، والتلعفري . . وغيرهم. والشاب

الظريف هو لقب شاعرنا، عرف به لما يميزه من صفات الظرف الخُلُقي، والحسن الخَلْقي؛ وأما نسبة الشاعر «التلمساني» فنسبة الى موقع في المغرب الاوسط اسمه تلمْسان وهو الموطن الاصلي لأسرة الشاعر. كان أبوه شاعراً مجيداً، اعتنق مذْهب ابن عربي الصوفي الكبير الذي قال «بالوحدةَ المطلقة» في القرن السابع الهجري، هذه الفترة التي وجَّه فيها المغول ضربة قاصمة الظهر الى الحياة الفكرية لدى العرب. الا انه رغم ذلك فقد ظهرت في بعض الدواوين مظاهر الابداع المختلفة اذا ما قيست الى عصرها، لانه من الظلم ان نقوّم ظاهرة بمعزل عن بيئتها وزمانها، أو أن نلوم ادباء عصر بمنطق عصر آخر، وبمقاييس ذوقية غير مقاييس زمانهم ومكانهم. ولعل شاعرنا شمس الدين كان ممن استطاعوا ان يتركوا بصمات مضيئة في حياتنا الادبية، وخير شاهد على ذلك ما قاله فيه ابن فضل الله: «نسيم سرى، ونعيم جرى، وطيف لا بل أخف وقعاً من الكرى..» وشعر الشاب الظريف رشيق الالفاظ، سهل على الحفّاظ، امتلأ بالشواهد الفنية على ما انتشر في ذلك العصر من المذاهب الأدبية، وستتبين ذلك فيما سيرد معنا من شعره.

ومن الجدير بالذكر -قبل التعرض لشعره- أن نعرض لما كان لنشأته في دمشق من أثر على شعره، فقد ترعرع في أحضان والده العفيف التلمساني المتصوف الكبير وما رافق ذلك من إقامته الطويلة على الدرس والتحصيل، ومرافقته لوالده الى مجالس العلماء والادباء كأبي الفداء الحلبي الذي مدحه الشاب الظريف بقصيدة قال فيها:

كم ليلة قضيتُها بشكاية ... أخذتْ على ليلي مجامعَ سبله
متنصلاً من ذا الزمان وجوره ... متوصلاً لابن الاثير وعدله
حتى نفى ظلم الضلال بشمسه ... عني وحرَّ الحادثات بظلِّه

أولع شاعرنا البديع -على عادة أهل زمانه- وله ديوان أقدم طبعة منه

تلك النسخة الموجودة في القاهرة. وقد ذكره كلٌّ من صاحب «النجوم الزاهرة»، وابن شاكر الكتبي، والشهاب بن فضل الله، ونقل عن هؤلاء بعض المحدثين أمثال جورجي زيدان، الا ان كل ذلك عبارة عن أخبار يسيرة لا تكفي لدراسة الشاعر، ولذا فقد اعتمد دارسوه على ديوانه، ورجعوا الى نصوصه نفسها، وهذا ما ينطبق على منهج نقدي حديث أسسه اصحاب المدرسة الفرنسية «للنقد الوضعي» الذي يعتبر النصّ أساساً للدراسة الادبية، دون إعارة كبير اهتمام لأقوال النقاد والاخبار التي نُقلت عن الاديب، وإنما يتمّ تبيان معالم شخصيته من شعره نفسه. ويعتبر شعر الشاب الظريف في المصطلح الحديث «شعراً وجدانياً» غالباً ما بدأه شاعرنا بالغزل حيث نجد فيه صاحبه شابا تعتلج عواطف الحب والحنين في صدره:

لي من هواكَ بعيدُهُ وقريبُهُ ... وبكَ الجمالُ، بديعهُ وغريبهُ
إن لم تكنْ عيني فإنك نورُها ... أو لم تكن قلبي فأنتَ حبيبهُ
هل حرمةٌ أو رحمةٌ لمتيَّمٍ ... قد قلَّ فيكَ نصيرهُ ونصيبهُ
ألفَ القصائدَ في هواكَ تغزلاً ... حتى كأنَّ بكَ النسيبَ نسيبهُ
والنجمُ أقربُ من لقاكَ منالهُ ... عندي وأبعدُ من رضاكَ مغيبهُ
لم يبقَ لي سرٌّ أقولُ تذيعهُ ... عني ولا قلبٌ أقولُ تذيبهُ

هذه المقدمة غزلية تعبر عن مدى حرمان الشاعر، وتأجج النيران في قلبه من خلال ألفاظه التي انطبعت بالسهولة والاناقة، ومن خلال هذه الصور البديعة:

وهاكم شكوى مريرةً يطلقها الشاعر على عادة الشعراء العرب جميعاً:

بُليتُ بحظ كلما رمتُ مقصداً ... يُساقُ به من جانب الدهر ضدُّهُ
أجيرانـنـا إنا وإن برَّح الهوى ... وعزَّ علينا بعدُ مَنْ طال بعدُهُ
لنأسو جراحات الهوى بتعلل ... يُشارُ بأطراف الأماني شهدُهُ
يلذُّ بكمْ سهلُ الغرام وصعبُهُ ... ويحلو بكم هزلُ العتاب وجدُّهُ
فلا تفتحوا للعتب باباً فربما ... يعزُّ عليكم بعدَ ذلكَ سدُّهُ
سكرْتُ بأقداحٍ وعيناهُ خمرها ... وهمْتُ ببستانٍ وخداه وردُهُ

يشكو الشاعر قلة حظه في الحب، ويأسو جراحه بالامل على طريقة القدريين -وما اكثرهم في تاريخنا- فهم يعزون مشاكلهم للقدر، ويكتفون بالبكاء، حتى قال أحد المستشرقين ما معناه: ما رأيت أمة بكت في الحب كما بكت الامة العربية.

هذا وقد افتنَّ الشاعر كثيراً بالوصف من خلال أغزاله، يقول مشبهاً وجه الحبيبة بالقمر والخال بكوكب الزهرة

غديري فيه من قمرٍ ... يُريك بخدِّه الزهرهْ

وعلى الرغم من احتفال شعره بالصنعة، إلا أنها كانت غير مقصودة لذاتها، بل سجية عفوية وظفها لصالح الفكرة كما في قوله:

أضمَرْتُمُ هجراً وأمرضتُمْ حشىً ... مني وأضرمتُمْ بنارٍ أضلعا

هذا يدلنا على ضلوعه «بالاشتقاق» كما في الالفاظ التي كررها في بيته:

أضمرتم، أمرضتم، أضرمتم» ومن غرائب صنعته قوله:

قد نُزِّهَ البدرُ المنير ووجهُها ... والشمسُ بالتثليث عن تربيعِ

حار دارسوه في تفسير هذا البيت، وربما قصد فيه أن الحبيب هو الثالث بعد البدر والشمس فلا رابع لهم في الحسن والاشراق.

والوصف لدى الشاب الظريف امتزج مع كثير من الاغراض الشعرية، وخاصة في الغزل والنسيب، واستخدم في ذلك التلوين الشعري غير زاهد بصناعته البديعية، قال :

وبين الخدِّ والشفتين خالٌ ... كزنجيٍّ أتى روضاً صباحا
تحيَّرَ في الرياض وليس يدري ... أيجني الوردَ أم يجني الأقاحا

صورة أنيقة رسمت لوحة فنية إذ شبه خال الحبيب بالزنجي حار بين الورود والاقحوان فدلنا على توضع الخال في منطقة ما بين الخد والشفتين . وقد صرح هو نفسه بجودة غزله في قصيدة قالها بعد ما هاجر من مصر ميمماً وجهة الشام فذكر ايام طفولته ومراتع صباه فيها :

يا راقدَ الطرف ما للطرف إغفاءُ ... حدّثْ بذاكَ فما في الحبِّ إخفاءُ
وصفوةُ الدهر بحرٌ والصفا سفنٌ ... وللخلاعة إرساءٌ وإسراءُ
يا ساكني مصرَ شملُ الشوق مجتمعٌ ... بعدَ الفراق وشملُ السكر إجزاءُ
كأن عصرَ الصبا من بعدِ فرقتكم ... عصرُ التصابي به للهوِ إبطاء

تلك هي حياته في مصر إلتي تركت في شعره أثراً لا يُمحى اما الاثر الاكبر فذاك الذي طبعته فيه مدينة دمشق، فقد ارتحل اليها يافعاً مع أبيه، واتخذا لهما مسكناً جميلاً على سفح جبل «قاسيون»، حيث لم يزل شارع العفيف المسمى باسم والده ماثلاً الى يومنا هذا، وقد أشار الى ذلك في قوله :

يا قطرُ عُم دمشقَ واخصصْ منزلاً ... في قاسيونَ وحلـه بنبـاتِ
وترنمي يا ورقُ فيه ويا صبا ... مرّي عليه بأطيب النفحاتَ
فيه الرضا، فيه الهوى، فيه الهدى ... فيه أصول سعادتي وحياتي

قصد هنا بعبارة «اصول سعادتي وحياتي» والده الذي أكبره أيّما إكبار، فقد عاش في ظله متمتعاً بهذا الحنان الابوي العظيم، فنال ثقافته عليه، وراح ينظم الشعر منذ نعومة أظفاره، فوصلنا الكثير من جميل شعره، إلا أنه لم يكن يخلو من لمسات الترف الذي عاشه ولا سيما فيما تناوله من وصف الخمرة ومجالسها:

ناولبني الكأسَ في الصبحِ ... ثم غني لي على قَدَحي
وأديري شمسَ وجهك لي ... فضياءُ الشمسِ لم يلحِ
وإذا أطربتِني وبدا ... بانتشائي حالُ مفتضحي
عانقيني باليدين كما ... يفعلُ الاحبابُ من فرحِ

وفي موضع آخر من الوصف قال:

تبسمَ زهرُ اللوزِ عن طيب وصفه ... وأقبلَ في حسنٍ يجلُّ عن الوصفِ
هلمَّ إليه بين قصفٍ ولذةٍ ... فإن غصونَ الزهرِ تصلحُ للقصفِ

هذا ما كان من امر شاعرنا في اقباله على الدنيا، لانه يؤمن بأنه لم يخلق في الدنيا شيء إلا لمتعة الانسان. والشاب الظريف في أغزاله وخمرياته لم يكن مقلداً غيره، إذ لم يتغزل للغزل بحدِّ ذاته كفن من فنون الشعر، بل صورّ من خلاله حياته الخاصة التي قضاها في المجون والعبث:

صدقتم قدُّه يحكي القضيبا ... ألم تَرَهُ حوى زهراً وطيبا؟
ذُهلتُ عن النسيب به فباتَتْ ... محاسنُهُ تعلِّمني النسيبا
أيا قمراً أعدْ عندي طلوعاً ... وإلا فاتخذْ عندي مغيبا

إذاً فمحاسن الحبيب علمته قول النسيب، فهو لم يقله على عادة اهل زمانه بل من شدة ولوعه بالجمال المشفوع بالعواطف المترفة.

وقد استخدم الشاعر الابحر القصيرة والمجزوءة ذات الجرس الموسيقي الرقيق، والعبارات المناسبة انسياب عبير انسامه، فأتحفنا بمقطعات تصلح للغناء كما في قوله:

أيها الصابرُ عني ... ليتني أُعطيتُ صبركْ
أيها الجاهلُ قدري ... أنا لا أجهلُ قدركْ
قد ينسنا منك خيراً ... فكفانا الله شركْ

هذا ويطالعنا الشاب الظريف بقصائد احتفلت بوصف طريقته في الحياة من حب ولهو ومجون، وصهباء شربها حتى الثمالة فباتت الخمرة جزءاً من حياته، وبات وصفه لها ركناً من اركان شعره، وصرّح هو نفسه بذلك في غير موضع إذ قال:

يا حبَّذا نهرُ القصير ومغربا ... ونسيمُ هاتيكَ المعالم والربّا
وأزورُ حانات المدام ولا أرى ... غيرَ الذي قضت الخلاعةُ مذهبا
فلأهجرنَّ أخا الوقار وشأنَهُ ... ولأركبنَّ من الغواية مركبا
ولأطلعنَّ شموس كلِّ مسرَّةٍ ... وأكونَ مشرق أفقها والمغربا

اعترف شاعرنا صراحة بمذهبه الخمري، وأعلن انه سيطلع شموس مسراته من خلال اكواب الخمرة، وهو هنا يذكرنا بالمذهب الخيامي.

ليس هذا ما كان من امر شمس الدين في الوصف، والغزل، والخمريات، بل كان يتناول أغراضاً شعرية أخرى كالمديح، وقد جارى شاعرنا عادات شعراء زمانه، فمدح بعض الامراء ممن أحبهم لا بهدف الكسب ونيل العطايا، بل لمحبته لهم، أو لاعجابه بهم، فقد كانت تجمعه صداقات مع بعض رجالات عصره كالامير ابن عبد الظاهر الذي قال يمدحه:

أرحْ يمينك مما أنت معتقلُ   أمضى الاسنَّة ما فولاذُهُ الكحلُ
يا من يُريني المنايا واسمُها نظرٌ   من السيوف المواضي واسمُها مُقَلُ
ما بالُ ألحاظكَ المرضى تحاربني   كأنما كلُّ لحظٍ فارسٌ بطلُ
ومعشرٍ لم تزلْ في الحرب بيضُهُمُ   حمر الخدودِ وما من شأنِها الخجلُ
ضاءَتْ بحسنِهمُ تلك الخيامُ كما   ضاءتْ بوجه ابن عبد الظاهرِ الدولُ
يجودُ حتى تملَّ الناس أنعمَهُ   وليس يدركُهُ من بذلِها مللُ
يا معدنَ الجودِ لا أبقى سواك وإن   فعلتَ ذلكَ سُدَّتْ عنيَ السبلُ

نرى الشاب الظريف لا يستطيع التخلص من الغزل والنسيب حتى في غرض المديح، إذ بدأ قصيدته بمقدمة غزلية تخلص منها الى المديح بأسلوب رشيق محبب، وهو لم يخرج عن منهج المديح عند العرب منذ الجاهلية، فتناول معاني الشجاعة والبطولة في الحرب، ومزايا الكرم والجود في السلم، وابن عبد الظاهر قاصّ وأديب من أهل مصر وصديق للشاعر. أما الهجاء، فلم يتناوله الشاعر إلا قليلاً، ولعل حداثة سنّه، وقلة تجاربه بسبب وفاته المبكرة، وما انطوى عليه من ظرف وسماحة، كل ذلك صرفه عن الهجاء العنيف؛ ولكنه عانى في وقت من أوقاته من مرارة أهل زمانه، وأفراد مجتمعه، فأطلق العنان لهذه الأنفاس الشعرية المفعمة بالسخرية المرة:

كم من أب قد غدا أماً لمعشرهِ ... فاعجبْ لإعطاء أمٍّ وهوَ من ذكرِ
وناطحٍ بقرونٍ لا قرونَ لهُ ... وكبشِ قومٍ بنقلِ العلمِ مُشْتَهَرِ
ولابسٍ وهو عارٍ لا رداءَ لهُ ... كسوتهُ أطلساً من أحسنِ الشعرِ
عجائبٌ ما لها حلٌّ فقلْ وأطلْ ... إن شئْتَ أو فاقتصدْ بالقولِ واختصرِ
كأنها لابنِ يعقوبٍ صفاتُ عليّ ... لذاكَ إحصاؤُها أعيا على البشرِ

واضح في أبياته قنوطه من بني مجتمعه، لانهم حاربوه، وحنقوا عليه، لا لسبب، إلا لانه شاب ظريف توفرت له اسباب الراحة والهناءة، وأعطاه الله جمال الطلعة ويسر الحال، والنسب العربي العريق، وزاد على ذلك شعره الذي راج في أوساط الناس، إلا أن قصر حياة الشاعر لم يتح له ان يتعرض لكثير من التجارب الا فيما يتعلق بالحب لان هذه الظاهرة تظهر أول ما تظهر وبشكل عنيف في سني الشباب، فالمرء يقبل على الحياة في مراحل عمره الاولى مثلما فعل شاعرنا . . . أراني عدت الى الحديث عن تجارب الحب في حياة الشاب الظريف، وهنا يتبادر الى الذهن سؤال: هل أحب الشاب الظريف بحق؟

نقول دون تردد: كيف لا يكون قد أحب وهو الذي رصّع ديوانه بوصف الحبيب ومناغاته، ومنادمته، والتغزل بمكانته، والشكوى من صده وهجرانه، وكيف لا يكون قد أحب وهو البهي الطلعة، الجامع للظرف والشباب، والشعر، والجاه؟ وأغزاله تدل دلالة قاطعة على قلبه الفياض بمشاعر الحب والولوع بالجمال:

فو الله لم أطلقْ لغيركَ مهجتي ... غراماً ولم أفتحْ سواكَ ودادي

إذاً فقد خصَّ الشاعر واحدة بحبه، فلم تشارك قلبه معها واحدة اخرى. وفي مقطوعة أخرى يتفنن الشاعر في وصف محاسن العيون والاعطاف والشعر والقدّ الأهيف:

أعزَّ اللهُ أنصارَ العيونِ وخلَّدَ ملكَ هاتيكَ الجفونِ
وأبقى دولةَ الاعطافِ فينا وإن جاءتْ على قلبي الطعين
وأسبغ ظلَّ ذاكَ الشعرِ فيه على قدٍّ به هيَفُ الغصونِ
وصانَ حجابَ هاتيكَ الثنايا وإنْ ثنتِ الفؤادَ الى الشجونِ
فكم في الحبِّ من تلك المعاني وإن جعلتْ دموعي كالمعينِ

وإذا حاولنا التعرف الى حبيبة الشاعر، فإن ذلك من الصعوبة بمكان، لانه ما ورد اسم فتاة في ديوانه بسبب الضغوط الاجتماعية، إلا انه من الممكن الاستدلال على مكان الحبيبة في قوله:

يا ساكني نعمانَ ما عُرِفَ الهوى لولاكم يا ساكني نعمانِ

وفي مجال الحرص على سمعة الحبيبة وإخفاء اسمها يقول:

قد كان ما علمَ اللاحي وما جهلا وصارَ ما كتَمَ الواشي وما نقلا
كان التكتّمُ يُرجى قبل بينِكُمُ أما وقد حكمتْ أيدي الفراقِ فلا

ومثلما كان للحبيب نصيب كبير من شعر الشاب الظريف، كذلك كان للموطن وسكانه -ولاسيما والده- حظ لا يستهان به من شعره، فوالده العفيف التلمساني أعطاه موهبة البيان، وطبعه بروحه، وكان له اثر في بعض الاتجاهات الصوفية في شعره، فظهرت لمحات بديعة منها كما في قوله:

وتقنعُ منكَ الروحُ لمحَ توهّمٍ فتحيي بها الاعضاء وهي رميمُ
هنيئاً لطرف فيكَ لا يعرفُ الكرى وتباً لقلبٍ فيك ليس يهيمُ
ولما جلاكَ الفكرُ يا غايةَ المنى فظلَّ بقلبي مقعدٌ ومقيمُ
وما الكونُ إلا صورةٌ أنتَ روحُها وجسمٌ بغيرِ الروحِ كيف يقومُ؟

وفي قصيدة أخرى يقول:

أبداً بذكرك تنقضي أوقاتي ... ما بين سُماري وفي خلواتي
وبحبِّك اشتغلتْ حواسي مثلما ... بجمالك امتلأت جميع جهاتي
حسبي من اللذات فيكَ صبابةٌ ... عندي اشتُغلتُ بها عن اللذات
ورضايَ أني فاعلٌ برضاكَ ما ... تختارُ من محوي ومن إثباتي
يا حاضراً غابتْ به عشاقهُ ... عن كلِّ ماضٍ من الزمان وآت
حاسبْتُ أنفاسي فلم أرَ واحداً ... منها خلا وقتاً من الأوقات

عجت القصيدة بروح التصوف، فالتحمت آيات الحب عنده بالمعنى الاسمى والاشمل للحب الروحي، هذا الذي خاطب فيه الله من خلال والده، فاتحدت روحه مع الله في الوجود الكلي، ثم راح ينشد اللذة الروحية التي ألهته عن لذته المادية «اشتغلت بها عن اللذات» وانعدمت عنده قيمة الزمان كما في البيت الخامس، وراح يحاسب نفسه إذا خلت لحظة من ذكر الله، معتمداً على فنّ التورية.

هكذا ضجت روح شاعرنا بالحب: حب للحبيبة، وحب الوالد، وحب للطبيعة، وكل هذا الحب التحم مع الخالق في الوحدة المطلقة التي قال بها ابن عربي، واذا علمنا أن بعض شعره الصوفي إن لم نقل جميعه قاله بوالده أكبرنا عنده هذا البرّ والوفاء كما في قوله:

يا قطرُ عُمّ دمشقَ واخصصْ منزلاً ... في قاسيونَ وحلّه بنبات
فيه الأب البرُّ الشفوقُ فديتُهُ ... من سائر الاسواء والآفات
نفسٌ زكتْ بها أنوارها ... في صورة نسختْ صفاءَ سمائي

إنه يدين لوالده بكل شيء حتى بنقائه، فصفاء سماته نسخها عن والده، وبحق لقد كان الشاب الظريف نقيَّ النفس، صافيَ الذهن، منفتح الافق، لا يعرف الحقد، ولا يفهم من الدنيا إلا المحبة، وهو الذي قست عليه الحياة فلم يعمّر ليرى مآسي الدهر، أو ليبتلى بمرارة التجارب، فقد مات في

ريعان الشباب ففجع به والده، وحزن عليه أيّما حزن، وترك لنا شعراً يفيض حزناً ومرارة على ولده الذي خطفته يد المنية مبكراً. وقد أنطق الله شاعرنا بقصر عمره وكأنما عرف ذلك بالحدس إذ يقول:

لي همةٌ في العلى لاطالكُمْ عُمُرُ إن كان في ساعدي عن نيلها قصرُ
قالوا الشبيبة عن دعواه تُزجرُهُ لقد صدقتمْ، ولكن ليس يزدجر
إن الذي لم يزل في عزمه كِبَرٌ ما ضرَّهُ إن يكن في عمره قصَرُ

تلك هي حياة شاعرنا الشاب الظريف، ضجت بالحيوية، فكان له وقع بين أقرانه، وكان لوفاته المبكرة وقع مفجع بين صفوفهم؛ وذلك هو نتاجه الشعري، شعر فاض بالعواطف، وامتاز بالاتقان الفني، وكان صورة أضاءت الكثير من جوانب عصره، ولذا حريٌ بنا ان نلتفت الى الشعر الذي سموّه شعر عصر الانحطاط، وأن ننظر إليه نظرة الفاحص المتجرّد لنستبين ثمينه من غثّه.

وهنا لا بد ان نختم هذه العجالة بعرض لبعض الاراء النقدية الجائرة التي اطلقها بعض الباحثين والنقاد على ادب هذا العصر، والتي ردّ عليها بعضهم الاخر بشكل موضوعي. وربما نستطيع ان نعزي سبب التحامل على ادب هذا العصر الى رفض العرب لكثير من معطيات ذلك العصر اجتماعياً وثقافياً وسياسياً، اذ تسلط الاعاجم على زمام الامور ومقاليد الحكم، وواجهوا اي محاولة للتغيير بالعنف حيناً والحيلة حيناً آخر، واختلطت الثقافة العربية بثقافات الامم الاخرى اختلاطاً لم يكن متعادلاً، فامتزاج الثقافات من حيث المبدأ أمر في غاية الايجابية، وقد تأثرت ثقافتنا العربية بالفارسية والهندية واليونانية، وأثرت فيها على حدّ سواء، فكان في المحصلة إبداع على ابداع، اما ان يكون التأثير من طرف واحد فهنا تكن الخطورة، تماماً كما حدث في ذلك العصر، فلقد كان تأثير الثقافات الاعجمية على العربية كبيراً جداً مع تقصّد العناصر التي كان في يدها القرار

طمس معالم العروبة وإنشاء جيل ينهل من المجاري التي حفرها الاعاجم في المجتمع العربي لمحاولة القضاء على حسّه القومي، فكان الهدف تهجين هذا الجيل، وهنا ظهرت المفارقة الاليمة إذ صار الجيل العربي آنذاك عربياً في الهوية، أعجمياً في البنية الثقافية، وهذا الاسلوب يطلق عليه في المصطلح الحديث «الاستعمار الثقافي» وهو أخطر أنواع الاستعمار.

هذا التناقض بين التمسك بالتراث العربي والاندفاع وراء معطيات حضارية فُرضت علينا وتوطن اهلها في ارضنا، هذه المفارقة حدت ببعض المفكرين العرب في هذه المعمعة ان يجمعوا التراث العربي من أدب وغيره، ويؤلفوا الموسوعات حتى سميّ ذلك العصر «عصر الموسوعات»، وكذلك راح الشعراء يتمسكون بالشعر العربي القديم، انطلاقا من خوف لا إرادي أدركوه بحسهم النقيّ، ووعوا الخطورة التي تتهدد وجوده فما كان منهم، الا ان قلدوه، وهنا نقول: بالطبع التقليد غير الاصل لانه في الواقع يشوّه الاصل، ويقوم على التكرار، أو الاجترار، لا على التجديد والخلق، ولكنا نميل الى ان نغفر لادباء ذلك العصر تقليدهم، واستنادهم الكلي الى تراثنا العربي، لانه لولا ذلك لاضمحل هذا التراث في غياهب العصور، ولامتدت اليه يد النسيان.

هذا ولا يفوتنا ما قاله د. شوقي ضيف الذي تعرض لدراسة ادب عصر الانحطاط وفسّر الحركات الادبية فيه فوصل الى الرأي النقدي التالي: «لعل عصوراً لم تُظلم كما ظُلمت العصور المتأخرة، وبخاصة عصر الايوبيين والمماليك، فقد قيل مراراً وتكراراً: إن الشعراء جمدوا وجمد معهم الشعر... وانهم عاشوا على اجترار الماضي...» الى ان يقول: «وهو ظلم جرّه التفسير الخاطئ لمحافظة الشعراء حينئذ، فقد ظنّ الباحثون انها اثر الجمود وركود الفكر، ولكن كيف يكون هذا الجمود في عصر ردّت الينا فيه قوانا الحربية الضاربة، وسحقنا الصليبيين والمغول سحقاً ذريعاً؟» ويستطرد د. ضيف: «الحق أنه لم يكن هناك ركود ولا جمود، ولا تعطل

ذهني، إنما كانت هناك محافظة قوية بدافع الاحتفاظ بالشخصية العربية أمام أعدائها.».

فطبيعي في مثل هذه الظروف التي تتهدد ثقافة بأكملها هي ثمرة حضارة أرست دعائمها عبر عصور طويلة، طبيعي في معمعة هذا الخطر ان يتوجه الشعر نحو المحافظة وليس مطلوباً منه مرحلياً أن يتوجه الى التجديد بقدر ما يقع على عاتقه المقاومة من اجل الاستمرار، مقاومة الاضمحلال والفناء. هنا يحضرنا قول قديم: إن الشعر مرآة للمجتمع. نقول: هذا ينطبق على حالة أدبنا في ذلك العصر، ولكن لا يعني ذلك ان نبرر لأنفسنا إطلاق هذا الحكم في كل الظروف، لان الشعر نبراس للمجتمع، فالمرأة تعكس ضوءاً موجوداً في الاصل، اما النبراس فيوهب الضوء منيراً كل ظلام دامس والشعر على هذا عنصر فعّال في نضال أية أمة تسعى الى الحرية والحضارة.

المصادر:

١ - أحمد أحمد بدوي «الحياة الادبية في عصر الحروب الصليبية».
٢ - زكي المحاسني «الشاب الظريف».
٣ - محمد بهجت البيطار «حلية البشر».
٤ - مجلة المعرفة العدد ١٢٢ شباط ١٩٦٧.

تحـــوّلات

سلمان حرفـوش

هذه الدراسة منطلقها ومنتهاها مسرحية علي عقلة عرسان، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في سوريا عام ١٩٩٣ تحت عنوان: «تحولات عازف الناي»

(*) سلمان حرفوش : باحث من سورية ، له اهتمامات في النقد الأدبي .

الحيّز المسرحي

تمتد مسرحيتنا على ما يقرب من / ٢٥٠/ مئتين وخمسين صفحة من القطع المتوسط، ووزّعها كاتبها في خمسة فصول، وجعل الفصل الثالث قسمين، مثلما وضع للفصل الخامس الختامي «قفلة» إضافية: لنقل إذن مسرحية من سبعة فصول -أو تقسيمات!- فما حيّزها المكاني؟ المدينة -الفصل الثاني-، والبريّة ببعديها: الريف الأخضر -الفصول ١ و٣ و٤- والصحراء القاحلة -الفصل السادس والقفلة-. والحيّز الدرامي؟ حالة حصار وملاحقة تنتهي والمحاصر الملاحق يقع بين مخالب الجلاد، لكن... بعد أن يكون قد اهتدى إلى ذاته الضائعة المبدّدة. ويدل هذا المختصر -رغم ايجازه الشديد- على الأفق الإنساني الشامل الذي اختاره علي عقلة عرسان في لحظة إلهام عند خط الانطلاق: الحصار والملاحقة، ثم البحث عن الذات داخل هذا الإطار الخانق لتحقيق المواجهة والتجاوز. نطل إذن في «تحولات عازف الناي» على صميم هموم المسرح العالمي الكبرى. أو هذا على الأقل ما تعدنا به النقطة المحورية الأساسية. ومنعاً للتقصير أو المبالغة، تحاملاً أو محاباة، سوف نستعرض التسلسل الدرامي عبر الفصول المتتالية، فلانقول إلا ما تقوله المسرحية دون أي لبس أو غموض.

الفصل الأول -المنظر الذي سوف يحتل حيزاً هاماً في بناء المسرحية يقول عنه الكاتب في بداية الفصل الأول: «سفح جبل أخضر يشكل مع القمة ونافورة في بداية السفح وحدة متناسقة». لكن الظلام الكامل يلف هذا المنظر لتكون فاتحة المسرحية مع الظلام إلا ما كان من: «وهج متقطع لألسنة لهب ودخان كثيف بعيد». فإذا تركنا المؤثرات البصرية، أصبحنا مع المؤثرات السمعية الرديفة: «صخب وضجيج ملاحقة تتداخل فيها أصوات كلاب الأثر، وصرخات الرجال، وإطلاق الرصاص. وتخترق ذلك من آن لآخر أصوات حشرجات جرحى على شفا الموت، ومعذبين على وشك الإغماء، ولهاث هاربين، وإنذارات سيارات ملاحقة أو إسعاف». بداية

على الساخن إذن، مشحونة حتى أقصى مدى بالتوتر والترقب! يكون من بعد ذلك دخول رجل: «لاهثاً شاحباً معفّر الهيئة، ويرتمي على مقربة من المكان الذي تأخذ ملامحه بالظهور حيث يتراخى المساء على أرضية لازوردية يشكلها الغسق وتترامى حزم من الضوء على انسكاب الماء من نافورة ذات ثلاث طبقات متناسقة، تشكل مع الفسحة المكانية واحة للروح تتمازج فيها الرؤى وتتشمرخ الأحلام. في خلفية المشهد من بعيد تتراءى معالم المدينة التي يلفها الظلام، وتتلامح جزرها في نبض الضوء وانتشاره».

الاستشهادات السابقة مأخوذة من بدء الفصل الأول/ ص١١ و١٢/ وهي ترسم سلفاً، حتى قبل أية جملة حوارية، آفاق العمل. فهناك مدينة متوحشة، وصاخبة، فيها إطلاق رصاص، وموت، وملاحقات شرسة مدعّمة بكلاب، إنها مدينة (غارقة في الظلام والقتل)، يقابلها جبل (أخضر) و(وماء) و(نور). فالخضرة والماء حياة، والجبل سموّ وشموخ، والنور هداية وطمأنينة. والبطل -رجل ما- ينجح في الفرار من طوق الحصار والمطاردة، مغادراً دائرة (الظلام والموت) إلى رحاب (النور والحياة) نحن إذن مع مسرحية شعرية رمزية عابقة بنكهة دينية أقرب إلى التصوف، وتأتي الجملة الأولى المنطوقة في الصفحة/ ١٣/ مصدقة لهذه المقاربة الأولى. فالرجل، بعد ظهوره قرب دائرة الماء والنور والخضرة، ينظّم -مستعيناً بالكاتب طبعاً! تقدم العمل المسرحي بمجموعة نجاوى تكون أولاها:

«أعطوني شمعة وشربة ماء لعلي (أستعيد دربي وصورتي وصوتي)، فقد (ضاع) مني كل شيء (حتى ذاتي). أعطوني (شيئاً أبصر به)، فقد (غاض كل فيض الرؤية في أعماقي)».

فانظر إلى علي عقلة عرسان كيف ينسج كلامه على منوال الرمز بكل وعي ودقة، دون أدنى تشتت! فهذا الهارب -الملاحق ضال لم يعد يعرف دربه وفقد حقيقته شكلاً ومضموناً (الصورة والصوت). وبعد أن أضاع

حتى ذاته يستغيث بقبس ما ليجلو الظلمات التي هيمنت على أعماق روحه! وأي عجب في هذا الوضع المأساوي إذا كان القمع والبطش هما مدار النقاش، بكل ما في القمع من مصادرة للحرية، وبكل ما للبطش من وحشية وسحق لإنسانية الإنسان!! ناهيك أن «الملاحقة» تكتسب قيمة الرمز الأمثل الذي يمكن أن يعانق جميع أشكال الضغط، والحصار، والاغتراب. فهو الجمهور -القطيع في حصاره للفرد؛ وهو الحياة المعاصرة اللاهثة الممكنة حتى لقد أصبح الإنسان فيها آلة، أو قطعة من آلة؛ مثلما هو الرغبات والنوازع المتضاربة، أو الخيبات المتلاحقة، أو الفراغ الفكري والعاطفي والروحي، أو القلق الوجودي والديني، أو...

وانظر بعد ذلك إلى الكاتب كيف أحكم بنيان افتتاحيته ليضع عمله ضمن المنظور الرمزي الشعري الأرحب، على غرار افتتاحية السمفونية الخامسة لبيتهوفن: فهنا قدر غاشم يطرق الباب بكل عنفوانه الساحق، وهناك هجوم ساحق لقوى الحصار -نوع آخر من القدر... بشري هذه المرة!- تشن هجومها دون هوادة. ولايغادر الكاتب صغيرة ولاكبيرة سعياً منه لرسم هذا الأفق الشمولي. تراه استعار من بيتهوفن حركته الأولى؟ بالتأكيد أن لا. ولكن معين الإلهام واحد، والمبدعون يمتحون من البئر نفسها، كلما قادتهم رؤاهم الشاملة المحلّقة إلى معالجة الشرط الإنساني بكل حضوره، وبأعمق ما في ذلك الحضور على مسرح الوجود.

ولاينسى الكاتب توتر كلمته بين القارئ والمشاهد. فهو يرتب افتتاحيته الهجومية بدقة وأناة لتستمر لدقائق كاملة حافلة بالرهبة والاختناق، تكون من بعدها مرحلة هدوء تدريجي ليظهر من ثمّ «رجله» المطارد، الناجي لبعض الوقت إلى فسحة الأمل. والتفصيلات الخانقة موجهة دون شك للمخرج أساساً ليُحسن ترتيب أموره، لكن فيها إطالة، وتفصيلات، واختيار متعمد للكلمات، وعياً من الكاتب لضرورة تحريك خيال القارئ. ثم يتوضح وجود القارئ كأحد أقطاب اهتمام الكاتب عند

ورود الجمل الأدبية مثل «يتراخى المساء على أرضية لازوردية» أو قوله عن النافورة ذات الطبقات الثلاث إنها، مع ما يحيط بها: «واحة للروح تتماوج فيها الرؤى وتتشمرخ الأحلام». المخاطب هنا دون أدنى شك هو القارئ لا المشاهد، لاولا المخرج أو الممثل. لكن مثل هذه الجمل المشغولة بكل عناية ووعي تريد وضع القارئ -الداخل على الخط المسرحي- تماماً في جو العمل كما لو كان في الصالة، مع امتياز أكيد للقارئ هذه المرة، فهو «الكل بالكل» ويصوغ بخياله ذلك العمل إخراجاً، وتمثيلاً، وديكوراً، ومؤثرات سمعية -بصرية حسب هواه. وتستقيم كلمات علي عقلة عرسان في مركز دائرة الإبداع، دون أي خلل في توازنها المركزي المتساوي الأبعاد بين الكاتب والقارئ والموضوع الفني، تحقيقاً لا غنى عنه لعملية التواصل والتفاهم، أو قل . . . اللقاء الجمالي. ولا يستثنى من هذا الأداء المتوازن في هذا السياق إلا فعل «تتشمرخ»، فهذه مفردة «خصوصية»، لها أثرة في نفس الكاتب وحده. لكن، لاضير ولا لوم. فالكاتب أيضاً، أي كاتب، «كيَّف»، ولايستطيع التخلي عن بعض المفردات الأثيرة لديه لهذا السبب أو لذاك، ويراوده مزاجه فـ«يشيّها»، فـ«تمشي»!! وفي النهاية، أليس الإبداع في جوهره إعادة صياغة اللغة شخصيا؟ فهذه «الشخصانية» اللغوية من بين نزواتها أحياناً تمرير بعض المفردات المغرقة في الخصوصية والذاتية.

ويستمر شلال النجاوى انسكاباً حتى الصفحة/ ١٩/، والرجل يعزف باستمرار على وتري الشعر والرمز، محاولاً عبثاً الوصول إلى الماء الذي يهرب منه، أو أنه يترنح ولا يحسن توجيه خطاه نحوه. ومع الشعر والرمزية تعبق النكهة الدينية دون أدنى مواربة في: «. . . وأنا الباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه»، وهي استعارة مباشرة من سورة الرعد، تحديداً الآية/ ١٤/: «له دعوة الحق والذين يدعون من دونه لايستجيبون لهم بشيء إلا (كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه) وما دعاء الكافرين إلا في ضلال»، وقد يأخذنا العجب لبرهة، فهل «الرجل» من الكافرين الذين

يدعون من دون الله ما لايضر ولاينفع؟ لكن عجبنا سرعان ما يزول في الصفحة الأخيرة من النجاوى تحديداً عندما نقرأ: «يزحف باتجاه الماء. بينه وبين الماء ينتصب شبح بندقية مصوبة إليه وكلب يتطوح في الهواء منقضاً عليه يريد أن ينشب أظافره في وجهه، فيصرخ صرخة مكتومة ويتراجع:

– الكلاب في الماء... بيني وبين الماء... الرصاص والكلاب بيني وبين الماء. (يلهث) في الحياة رعب الموت، في الماء رعب النار والناب والمخلب... في الماء موت... (لحظة صمت) وفيه حياة... بل الحياة... (يضع رأسه بين راحتيه) أين أذهب مما يلاحقني... أين أذهب من نفسي؟! لابد أن أستجمع أمري قبل أن يصلوا وإلا انتهيت...»

كلا، ليس «الرجل» إذن بالكافر، إنما الكافرون الكلاب وحملة بنادق القمع! فهم الذين يعطّلون عليه الوصول إلى الإيمان والصفاء والحرية والمحبة، أركان ذاته الضائعة، المبددة داخل طوق الحصار! ولن يملّ الكاتب على امتداد عمله من إيراد التضمينات القرآنية القريبة أو البعيدة، تأكيداً للروح الدينية العميقة الموجهة لبطله. فقبل الاستشهاد السابق يحار «البطل» في أمر الماء المتملّص منه باستمرار: أهو سراب حقاً؟! وها نحن مع الآية/ ٣٩/ من سورة النور: «والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمان ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ووجد الله عنده فوفّاه حسابه والله سريع الحساب». لكن البطل كما رأينا ماهو غير تائه عن درب النور والماء، فليس لسرابه أن يدوم وهو الهارب من الظلام والحصار، أو هذا على الأقل ما تعدنا به التباشير الأولى للعمل.

ولنا أن نتوقع سلفاً أن اهتداءه إلى الحياة والحب والإيمان والحرية في هذا الركن الحميم سوف يجعله يعرف كيف يتصدى للملاحقة، وانه لابد من مواجهة لاحقة ساخنة وجذرية مع كلاب الأثر ومن يسير في ركابها. غير أن الكاتب في واقع الحال ينعطف في الفصلين الرابع والخامس، استجابة لبعض الايديولوجيات، وإرضاء «لخاطر» زملاء هذه

الايديولوجيات، ويخيّب التوقعات! فهل نستبق الأمور ونبدأ من النهاية؟! كلا -ليس لنا أن نفعل ذلك. فلنتابع إذن مع الفصل الأول.

كنّا قد توقفنا إذن في الصفحة/ ١٩/ وقد انتهت نجاوى البطل الذي انبثق بمفرده على خشبة المسرح. وها نحن مع «تلوين» جديد يدفع الحركة الدرامية قدماً إلى الأمام، حيث تتوافد ثلاث فتيات ليملأن جرارهن من النافورة على إيقاع أغنية ريفية رقيقة. ويتمايسن برقة ونعومة من حول الماء، فنحن مع سمة بارزة في المسرحية: الجانب الاستعراضي اللطيف المخفف لوطأة المعاناة في الإطار المأساوي العام. ويمكن للقارئ تخيل ما يشبه رقص السماح لبرهة من الزمان -أثناء غيبوبة البطل الذي أضناه العطش... وخيبة الأمل حين تعذر عليه الوصول إلى الماء. وأثناء هذا الرقص التعبيري اللطيف، تكتشف الفتيات الرجل، ويكون هذا قد عاد إلى وعيه ليسألهن مستعطفاً شربة ماء. آه، هذا هو الماء، وهذه هو حوّاء: الحياة والحب إذن!! ولكن الفتيات الثلاث يفشلن في تقديم الماء-الحب، إذ على التوالي يملأن جرارهن والجرة الممدودة إلى الرجل تصبح خاوية فور ملامسته لها-! -ألا فالمحب لا «يرويه» غير المحبوب. ويشفّ المعنى الرمزي للجرة الخاوية دون مواربة، فليس المحبوب المرتجى بين هذه الفتيات. ومع استمرار توسّلات الرجل حتى الصفحة/ ٢٣/: «بحق الله أريد ماء... كرمى لله.... ماء، يا خلق الله... ماء... ماء...» ومع تحول دهشة الفتيات من فراغ جرارهن المحيّر... بعد ملئها من النبع-!- إلى خوف واضطراب»، تنبعث موسيقى غريبة، وعلى وقعها تخرج من جوف الظلام امرأة رائعة الجمال، يبدو أنه قد انبثق عنها المكان ذاته الذي ظهر منه الرجل. تتهادى المرأة عبر هالة من النور، وعلى ثغرها ابتسامة ساحرة، وتتبعها فتاتان ظهرتا معها، تنظر المرأة إلى الرجل الجاحظة عيناه... ثم تغرف بكفيها ماء من النافورة وتتقدم منه وتسقيه. لقد حضر الحب، ويد الحب تفيض وتسقي! ورغم هذه

اللمسة الإنسانية الأولى، يظل البطل غائباً عن معناها: الدعوة إلى الحب والحياة. وتستمر مواجهة المرأة للرجل حتى الصفحة/ ٤٠/ . لقد أيقظت في أعماقه بعض الأصداء الندية، لكنها أصداء هاربة. فحياته في حقيقتها قد توزعت إلى ثلاث مراحل: ما قبل القمع، ثم القمع، ثم اللحظة الحاضرة، لحظة الهروب. أما المرحلة الوسطى فكانت بمثابة الضربة على أم الرأس، ضربة أفقدته ذاكرته و . . . كيانه، وعطلت عليه إنسانيته، إلا ما كان من هروبه المجاني، وضياعه المأساوي وسط دوامة النسيان الكامل، نسيان ما يتصل بذاته. والنسيان آلية هروب مريحة إلى حد ما، نوع من «المخدّر» النفسي والعضوي تستعين به الذات الإنسانية على مقاومة الضغوط القاهرة، وهذا ما لجأ إليه «الرجل» المحاصر. فالمرأة، حسب كل الظواهر، هي حبه القديم (والمستمر)، لكنه حب منسيّ رغم أنه يطارده مثل كلاب الأثر ووحوش القمع سواء بسواء. وفي ظهورها المبكر على خشبة المسرح، تكون الأسبق وتسجل نقطة على رجال القمع الذين لم يصلوا بعد. وإنها لتستنجد به أن «يتذكر» -والتذكر هنا لن يكون إلا العودة إلى الحياة والأمل- ولكنه يعجز: «(مشيراً إلى رأسه) هنا شيء لايسعفني. . . أرجوك. «فتدور أمامه مثل فراشة وتعود إليه: « -ألا أعني لك شيئاً؟! انظر. ألا أعني لك شيئاً؟!» (ص٢٦) ويستغيث الرجل بمرارة: «من أنت بحق الله. . . كان الماء لايصل إلي وأسقتنيه كفاك، من أنت؟!» لكنه يتمكن في الصفحة/ ٣٠/ من ربط الأمور فيما بينها: «-الماء والنور والحياة والجمال. . . أنت.» وفي الصفحة/ ٣٤/ ، تزداد الاصداء والظلال الهاربة وضوحاً!» لقد اقترن إحساسي بالأشياء بك، بوجودك معي، وينهض في داخلي شيء ما. . . إحساس ما بأنه كانت لي علاقة بالأشياء. . . وربما من خلالك أنت، ربما بك، يخيَّل إليَّ أنني رأيتك من قبل. . . بل إنني أعرفك منذ أمد بعيد. . . منذ بدء الزمن. «وبعد عودة قصيرة إلى شروده و. . . نسيانه، يزداد وعيه

سطوعاً: «أحس بوخز الألغاز، وأجدني غريباً حتى عن نفسي (. . .) كدت أجف، والكلاب تلاحقني وتلاحقني. . وتراءى لي هذا الماء الذي حسبته سراباً. كان الرصاص بيني وبين الماء. . . الرصاص والكلاب. . . ثم ها أنت. . . وها أنا. . » ولكنه في موضع أبعد، تحديداً في ص/ ٣٨/ ، يعود إلى حيرته وضياعه! «-دهاليز الخلد تصنع المتاهة. . . لابد من الإجابة على الأسئلة ليكون بناء. ولكي أجيب لابد من وقت، ومن مساءلة. «وإذ تنبر المرأة بضيق: » -مساءلة؟! مساءلة من؟! «يجيبها الرجل بتمزق!» -مساءلتي أنا. . . نعم، المساءلة لي أنا أولاً. لي أنا ومن الأعماق وفي الأعماق أيضاً. لاأستطيع مساءلة أحد قبل ذاتي. «تنسحب المرأة عن منصة المسرح، وإذ يسألها الرجل! -«إلى أين؟!» تجيبه بمرارة: «-إلى حيث لايراني من لايرى إلا نفسه. بعيداً عن إنسان قلق لم يمكّنه وجودي من الرؤية والاستقرار والراحة. فأنا مولعة بالاستمرار والراحة مثلما أنا مولعة بالنور. «ودائماً، ها هي لغة علي عقلة عرسان المدروسة بكل عناية ضمن ضوابط ومقتضيات الاداء الرمزي. فالمرأة هي نداء الطمأنينة والسكينة مثلما هي نداء الإيمان -النور-، فالحب الأرضي ظل من ظلال الحب السماوي! وعاطفة الحب تحمل في أعماقها نداء الإيمان والطهارة! ولولا ذلك لما كان الحب سوى النداء الغريزي البدائي. والإلحاح على «النور» وربطه بـ«المرأة» لايكون فقط من خلال الكلمة الحوارية، بل نراه في المؤثرات الأخرى التي يجب على المخرج أن يكون مرهف الحس والملاحظة ليتابعها بأدق تفصيلاتها. وانظر مثلاً في الصفحة/ ٢٤/ والمرأة تقدم الماء بادئ ذي بدء، للشريد الضائع: «خذ. . . إنائي يفيض ماء وحياة. (يتردد قليلاً) خذ. . (يرفع الرجل رأسه وهو متردد) ساعديني لنسقيه. (ترفع إحدى الفتاتين رأس الرجل فيشرب، ونرى الماء ينسكب على عنقه ويديه. . . ينظر إليها غير مصدق لما يرى، وتبدأ ملامح المرأة تتوضح له شيئاً فشيئاً، ويستعيد الحياة ويشمله بعض النور الذي يفيض منها) فها هي المرأة والنور -بعد الماء- ينتقل تدريجياً منها

إلى . . . الرجل التائه!! وهذا ما يجعلنا نفهم قولتها اللاحقة: «. . . فأنا مولعة بالاستقرار والراحة مثلما أنا مولعة بالنور. «دلالات عميقة متواترة، تتجاوب فيما بينها تلميحاً وتصريحاً عبر الأداء الشعري والرمزي المحافظ باستمرار على جماليته الآسرة. وعند رحيل المرأة عن الرجل لاتتركه للفراغ المطلق بل تودعه وهي تقول! «. . . سأترك لك الماء، وبعض التخيلات والصور عني»، ص/ ٤٠/ . وهكذا إذن فقد أعادته إلى الحياة، وبقي أن تَهتدي إلى الحب والإيمان والتشبث باللحظة الحاضرة التي هي -كما يجب أن تكون- لحظة المجابهة والتصدي لا الهرب واليأس!! وكان هذا المعنى قد توضح بجلاء في الصفحة/ ٣٣/ في هذه الجمل الحوارية الموحية:

«المرأة -(ضاحكةً) لاتفسد لحظة من عمرك بتذكر شيء يغيب كلما اقترب. هناك ما هو أهم!!

الرجل -ماذا؟! ما هو؟!

المرأة -لحظتك التي أنت فيها الآن. الحياة الآن. . .»

وتمضي الحركة الدرامية صعداً ببطء لكن بإتقان وإحكام و. . ترابط. إذ يعود الرجل إلى عزلته فيعاود مناجاة نفسه لبرهة قصيرة، تسمع من بعدها موسيقى ناي من بعيد، ليكون من ثم ظهور عازف الناي على خشبة المسرح في ذلك الركن المؤتلق بالماء والنور والخضرة! لقد أعادت المرأة الراحلة إلى الرجل الحياة وأيقظت الأصداء الغامضة في أرض النفس الموات المحاصرة، وها هو العازف الوافد -الفن إذن وقمته الموسيقى!- يطل، فهل ينجح في جلاء الأصداء وتحويلها إلى الوعي المنشود؟! ودائماً مع المعاني والإيحاءات الرمزية الشفافة الجميلة، يتابع الفصل الأول سيره المتئد المؤثر حتى الصفحة/ ٩٥/ وقد احتل المسرح الرجل وعازف الناي، في لوحات متقاطعة ومتكاملة قوامها:

أ- المواقف الحوارية المشحونة بالرموز من جانب.

ب- ووقفات العزف المكملة بقصائد وجدانية تنطلق عفو الخاطر على

لسان الرجل، تعبيراً عما يعتمل في أعماقه بإيحاء الألحان الساحرة، من جانب آخر. وفي هذا القسم الأخير من الفصل الأول يتأكد الطابع الموسيقي والشعري للمسرحية، ونفهم امكاناتها الإيحائية المذهلة متى مثلت على مسرح، اللهمّ إذا تسيَّر لها الممثل، والمخرج، والناياتي -عزفاً- والموسيقي- توزيعاً واختيار ألحان-. فانظر، كم من المهارات مجتمعة أرادها مبدع المسرحية أداءً موحداً في سبيل الوصول إلى الأبعاد الإنسانية الشاملة التي أرسى عليها علمه!! لقد حدَّد منذ البداية وجهة موضوعه: المسرح العالمي الخالد، رافضاً بكل وضوح اللجوء إلى اللعب المسرحي لعرض مهاراته في فن «المحاكاة» وتحريك الشخوص -الدمى، بغيه الإضحاك أو التأثير الفاجع على حد سواء، لكن... على السطح، وبالعواطف السهلة.. حتى الابتذال أحياناً. إنه في قلب الفاجعة الإنسانية، فاجعة الحصار وقتل الذات، مثلما هو على ذروة التعبير الجمالي، ذروة الرمز والشعر والموسيقى. وعندما يُنطق الكاتب «رجله» بالشعر، مواكبة، موحية، ومستوحية، لعزف الناي الشجي، يفصح عن نفس شعري رقيق، يتذكر القارئ معه على الفور ديوان علي عقلة عرسان الصادر هو الآخر عام ١٩٩٣ عن مطبعة الكاتب العربي بدمشق تحت عنوان «تراتيل الغربة». إنها الروح الشعرية المرهفة نفسها وقد وظفت ضمن المسرحية لخدمة السياق الدرامي هذه المرة، فهي أكثر تخصصاً و... انضباطاً. لكننا دائماً مع المفردات والمفاهيم ذاتها: «الغربة، الاغتراب، الحصار، الاختناق، شمعة الروح، النور، الضياء، الضياع، اليأس، الظلمة، الصمت، الخ...» وتجتمع «أقانيم» المسرحية. الحب والإيمان والحصار، في القصائد المنثورة التي يفيض بها لسان البطل مرافقة وتلويناً لألحان الناي:

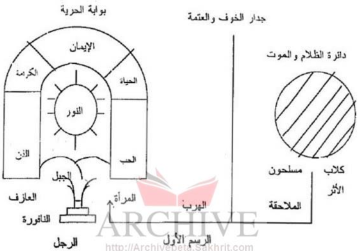
«ها هو الخشب الرقيق يستعير أجنحة،
يتلوّى وهو يطير... ويطير بعيداً
يحملني على أجنحة شتى، ويعبر بي من بحر

ظلام إلى ظلام
ولأن الليل بلا آخر . .
ولأني على متنه أحلم بالمعراج الأبهى . .
برحلة كشف نحو بحار النور، وشمس الرؤية . .
لأستظل هناك بسدرٍ فيه النور بداية . .
فيه النور نهاية . .
سأحلم حتى التخمة بسقوط حرّ من عش الوهم . .
بخلاص من سر الوهم . .
يلقيني خلف جدار الخوف وخلف جدار العتمة،
لأسبح في ماء الطوفان وأنجو من شر الإنسان
وأغرق في بحر الإنسان».

ولولا «حتى التخمة» لما كان لأحد أن يبدي أدنى ملاحظة حتى حينه، فليته قال: «حتى الفجر» أو «حتى التجلي»، بدلاً من هذه «التخمة «التي لاتنسجم مع الحلم، علماً أن الكاتب إنما أراد -يقيناً أن يصدم على لسان بطله الذي يصرّ على حقه في ممارسة الحلم دون توقف. لكن يمكننا أن نصدم أيضاً بالكلمة الجميلة، الرقيقة، خاصة عندما يكون سياق الكلام الجمال والرقة والألم. على أي حال، إنها كلمة واحدة لاغير، وعزّ من لاتفلت منه كلمة على غير ما يُشتهى.

وإذا ما فارقنا العزف والشعر المرافق له، وتوقفنا عند المحطة الحوارية بين الرجل والعازف، فهمنا معنى عنوان المسرحية. فالعازف في حقيقته هو الآخر هارب من نوع مختلف. . . هارب إلى اللحن! وهذا اللحن سلوان ونسيان: إنه الغارق في النسيان عن سابق تصور وتصميم، على عكس الرجل الساعي إلى استعادة ذاكرته. وبينما يوقظ اللحن الأحلام عند الرجل، والحلم بداية الطريق إلى الوعي، فإن كلمات الرجل المثقلة بالرموز والمعاناة تعيد العازف إلى ذاته، وتضعه أمام مسؤولياته، وها هو أسير

القلق، ناهيك أنه بات . . صاحب قضية: فهم حالة الرجل، وحمايته وإنقاذه. الفن إذن لايجوز أن يتوقف عنه السلوى الذاتية والطمأنينة الفردية، في هروب وادع مستكين إلى أغوار الداخل. إنه ملزم، في هذه اللحظة أو تلك، بتبني قضية، وأكثر من ذلك، فهو لامحال صائر في يوم ما إلى مواجهة وصدام. ألا فذلك التحول الذي بنيت عليه المسرحية يشفّ منذ الفصل الأول، ونراه بكل وضوح عندما يودع العازف للمرة الأولى رجله المطارد، تاركاً إياه لليل والعزلة، ثم يعود إليه ليعطيه خنجراً من باب الحيطة والحذر. . . والخنجر على بساطة فعاليته بشير بيوم قريب تكون فيه مواجهة. . . مع القمع. ويعرض على الرجل بإلحاح أن يأخذه معه إلى بيته في المدينة. وإذ يرفض هذا الأخير، يتركه، لكن ليعود إليه مجدداً وقد حزم أمره: فلن يتخلى عن مسؤوليته، وها هو يلزم الرجل بمرافقته إلى المدينة لأنه لايستطيع تركه بمفرده ليلاً وسط ذلك المكان الموحش. وهنا تكون نهاية هذا الفصل الأول الحافل بالمؤثرات المتنوعة: موسيقى، شعر، رقص وألعاب ضوئية ومائية في لوحات متنوعة متكاملة، ترسم أبعاد المعنى الرمزي الكامن في المسرحية: فهنا رجل هارب من القتل، والمطاردة تتربص به، لكنه يفيء إلى ظلال واحة فيها: النور والماء والجبل الأخضر الشامخ. وفي ذلك الركن الحميم تأخذ بيده امرأة -ملاكه المنقذ- وتمدّه بالحياة، ثم يطل عليه عازف فيزوّده بالحلم، ويوقظ أصداء بعيدة، مثلما يتزود منه بوعيه لمسؤوليته -رغم الناي الذي يحمله-. وليسمح لنا القارئ بتقديم رسم «ساذج» لعالم الفصل الأول كما تبدى لنا. وأما سذاجة هذا الرسم فماذاك إلا لأنه إنما يعبر عن المعاني البسيطة المباشرة، لاغير! فنحن لانريد منه إلا تجسيد تلك المعاني في أوضح بيان، تسهيلاً لالتقاطها والاحتفاظ بها حتى نهاية هذا العمل، وعوناً على ربط الفصول فيما بينها وإجراء المقاربات الضرورية لملاحقة تطور الحركة الدرامية:



الرسم الأول

الفصل الثاني - تكون نهاية الفصل الأول في الصفحة/ ٩٤/ وقد نجح العازف في اصطحاب الرجل معه إلى المدينة وحجته: «إن لم ترتح هناك أعود معك إلى هنا. هيا بنا. أشعر أنه ينبغي أن نكون معاً». وأما تلك المدينة التي يأخذه إليها فهي كما يصفها له: «. . . مدينة عجيبة. . قد تتحملها لحظات، وقد تذوب فيها وتذوب فيك. . . وقد تلعنها وتفارقها. هيا بنا». (ص٩٥). وها نحن في الفصل الثاني في قلب المدينة التي اختار المؤلف إطاراً لها -عن عمد بالتأكيد وانسجاماً مع منظور المطاردة والقمع- الركنان الأساسيان على مفترق شوارع: المبغى -أو الملهى. . . لافرق في إطار المسرحية-، والأبنية الحكومية المحمية بمراكز حراسة وحراس. أما الشخص المحوري في هذه المدينة فهو «القوّاد» الذي يعرض خدماته فوراً على العازف والرجل. وإذ يرفضان بإصرار يتركهما وهو في عجب من أمرهما-!! -ثم

ها هما يحاولان التوجه في شارع يتبين لهما أنه ممنوع السير فيه، ويوشكان على الوقوع في ورطة حقيقية لدى استغراق الحارس في التحقيق معهما. لكنها تفرج أخيراً، ويعودان إلى الشارع الآخر غير الممنوع، دون أن يخفف ذلك من نظرات الريبة والاشتباه التي تحاصرهما، مما يدفع الرجل إلى تلك الجملة الحوارية المريرة: «كل الاتجاهات هنا ممنوعة... عدا اتجاه ذلك الشخص الذي عرض بضاعته. «ولاينسى علي عقلة عرسان أن يزيّن هذا الفصل بلوحة راقصة، غير أنها هذه المرة في الملهى الليلي ذي الواجهة الزجاجية المطلة على الشارع. وتكون بالطبع رقصة خلاعية، ترافقها موسيقى صاخبة وضجيج. وها هو العازف والرجل يتبادلان في الصفحة/ ١١٠/ الحوار التالي:

«العازف: ترى الفرق بين الصخب هنا والهدوء هناك؟!

الرجل: مدهش.. مدهش... لا أكاد أصدق أنهم يتجاوران.

العازف: هنا يضيع الإنسان.. هناك يشعر بوجوده».

بطبيعة الحال، لسنا أمام نقض المدينة بالريف، وإجراء مقابلة بينهما، نحن ببساطة مازلنا مع البناء الرمزي، حيث يؤخذ من المدينة مقومات القمع، وهي في هذا المجال مدينة «نموذجية» لأن جميع شوارعها تقريباً ممنوعة، وحرّاسها في كل مكان، وهم في تضامن كامل مع جماعة الملهى الخلاعي؛ فالنادل في المقهى، الملحق عملياً بالملهى، هو في الوقت نفسه مخبر و... قوّاد. فقد عرض على الرجل والعازف خدماته هو الآخر، وعندما رفضا وقاما منصرفين، كان على تعاون كامل مع عنصر الأمن عادل الذي جاء يستعلم عن هذين «الغريبين». إنه الحلف القديم الجديد، حلف السلطة والدعارة عبر التاريخ. وهل كان رأس يوحنا المعمدان إلا ضحية ورمز ذلك الحلف غير المقدس؟! وحتى لانضيع هذه المدينة في التعميمات المبهمة، يجلوها علي عقلة عرسان على لسان العازف في ص/ ١٢٦/ : «.. المناخ كله مشبع بالتلوّث..» ومن يملك روحاً حياً: يضيع..

يختنق.. يحترق.. يدفن نفسه حياً.. يموت..» وقد تراوده فكرة الهرب، لكن إلى أين: «خارج الإنسانية أم خارج الحياة؟!» ويزيد العازف تلك اللوحة المأساوية وضوحاً وتحديداً في الصفحة/ ١٢٧/: «.. هنا خليط عجيب يشكل ضباباً ودخاناً يتكون منه المناخ العام.. والخليط يزدهي في ضوء ملون ساحر، وكله معروض في المزاد. (ضاحكا بمرارة) لقد بعنا كل شيء في المزاد. (يتلفت وراءه بحذر شديد) بعنا كل شيء.. كل شيء.. وتكتمل اللوحة أخيراً والعازف يضع لمساتها الأخيرة في الصفحة/ ١٢٢/: «.. كل ما يحتاجون إليه سوق للعرض، سوق متجددة للعرض، وكل شيء معروض للبيع.. كل شيء.. هناك من يبيع نفسه، وهناك من يبيع غيره، ومن يبيع معارفه وأقاربه، ومستقبله، ووطنه، وروحه و..؟! سوق.. سوق. للناس سوق، وللحاجات سوق، وللأخلاق سوق!؟» إنه يوم البازار الكبير وقد ضاع كل شيء، مثلما هو مهرجان النذالة بعد أن فسد كل شيء! فما العمل في مثل هذا الجو الموبوء؟ أما العازف فيجرب التحمل، لكنه ينهار، يختنق، فيهرب، يشرد في البرية.. يغني. وأخطر ما في الأمر ترسبات الوباء في الروح والضمير، فالناس ضرورة، «ولابد من العيش مع الناس.. الناس ضرورة». ص/ ١٢٣/. وها هو العازف يشرح بتمزق هذه المعاناة المريرة في الصفحة/ ١٢٩/: «إنني كالمجنون.. أهيم.. وأهيم وأختنق. أركض في الفجر لأرى الشمس من قمة الجبل قبل أن تتلوث.. أركض.. أهرب.. ثم أعود.. أعود.. نعم أعود، الناس ضرورة. «وهذه الضرورة مقتضاها بالتالي محاولة التلاؤم والاستيعاب، لكن دون الغرق. كيف؟

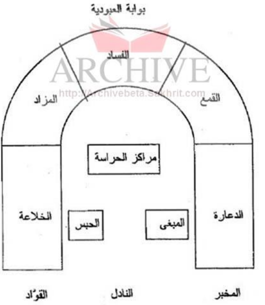
«العازف: إذا كنت محصناً فلا تخش شيئاً!

الرجل: ومن أين تأتي الحصانة في هذا المناخ؟! أنت تتكلم عن وباء.

العازف: لا.. لا.. ليس كل ما فيها وباء، وإلا فسدت كلياً. هناك شيء في الأعماق.. في عيون بعض الناس.. في أعماق عيونهم.. في عمق الأعماق منها.. وفي خضرة بعض

الأشجار، وفي أحاديث الزوايا، هناك ما ينعش فيك شيئاً ما . . ويشدك إلى أمل ما . . إلى فعل ما».

وهاقد أصبحنا مجدداً على المسار الذي لابد أن تتطور فيه المسرحية: الأمل و . . الفعل! لاغنى عن مواجهة لاحقة إذن، وتلك هي النهاية المنطقية للعبور من تحت بوابة الحرية كما حددها الفصل الأول، وزادها الفصل الثاني إشراقاً بإظهار «ضدها» أو نقيضها، أي بوابة العبودية التي يمكن أن نستوحي من المدينة عناصرها، فنرسمها كالتالي:



الرسم الثاني

وهي «بوابة» جعلت عمدا على تضاد وتقابل كاملين مع بوابة الحرية، تحقيقاً لعملية التناظر والتكامل التي هي في صلب التشكيل الجمالي. فالإيمان طهارة وصلاح وبالتالي فالفساد هو الكفر الذي ما بعده كفر، إذ هو ضياع الخلق والنفس والروح، وانحطاط القلب واللسان واليد! والحياة نقيضها البطش والقمع، والكرامة لايُبقي منها البيع في المزاد اللاأخلاقي أي أثر. وهناك حب، ينتصب نقيضاً له عالم منخور بالدعارة، وفن رفيع، يطبّل ويزمّر، غير بعيد عنه، فن رفيع. وبينما نجد عند بوابة الحرية الرجل الهارب من النسيان، والعازف الهارب إلى النسيان، فهما حالة قلق وبحث عن الذات، نجد عند بوابة العبودية من باعوا كل شيء وتخلصوا من كل «توتر»، أخلاقي أو ماسواه، فهم قواد ومخبر، وفي منتصف الطريق بينهما نادل جمع النذالة من أطرافها، فهو «بيّاع» وقوّاد، ومخبر، وماشئت له أن يكون! والمرأة؟ عند النبع كان لها ظهور ملائكي شفاف، دعوة رقيقة صافية للرجوع إلى الحياة والحب و. . المواجهة، وها هي نفسها، لكن في «ظهور» مغاير، وجه ممزّق بالخوف والحذر هذه المرة، وهي «تطوف» من بعيد حول «رجلها» المهدد بعد أن أصبح قرب خيوط العنكبوت، وفي متناول أنياب الضباع المحوّمة من حوله. إنها في المدينة امرأة مشرّدة غريبة الأطوار، تتسول وتتلصص ببؤس، والوسيلة الوحيدة لإبعادها كلّما ازدادت «ثقالتها» في تطوافها حول المقهى، قرب الرجل والعازف، هو تهديد النادل لها بـ«الحبس». ورغم هذا التهديد، فقد ظلت هذه المرة ترصد «الغريبين» من بعيد، مما أثار الشكوك. وعندما قرر الغريبان الرجوع إلى ركنهما الريفي الحميم، تتعقبهما، وتكون بالتالي الخيط الذي سوف يمسك به عناصر الملاحقة والقنص لالتقاط الرجل الهارب فيما بعد. وإذا كان الفصل الأول قد بدأ بالمطاردة، فالفصل الثاني يختتم بها، لكنها هذه المرة، مطاردة تجري خفية: تعقّب المرأة لكشف سرّ الغريبين اللذين أثارا الشبهات.

ولايقتصر تكامل الفصلين على ضبط التقابلات المتناقضة، وربطهما

من خلال المحور الدرامي الأساسي، محور الملاحقة والتربّص الحذر، بل يشمل أيضاً متابعة الإيقاع الدرامي الموحّد، وهو إيقاع بطيء لكنه يُسرَّع قليلاً، في الفصل الثاني مع إغناء الحركة الدرامية بالمؤثرات المختلفة، وبالتفاصيل والجزئيات المتعاقبة وعلى رأسها:

- القوّاد
- المرأة المتخوّفة المشرّدة.
- النادل.
- الحارس.
- المخبر.

ضمن إطار هزّ الصدور والبطون القائم على قدم وساق في الملهى -المبغى، على إيقاع الموسيقى الصاخبة. فالفصل الأول ومن بعده الثاني هما بالتالي حلقتان أحكم ربطهما عضوياً.. من الداخل. وعندما يقرر العازف والرجل مغادرة المدينة بأسرع ما يمكن يكون «التحامهما» الإنساني قد اكتمل، ويكون الرجل المطارد، المشتت، قد صعد الدرجة الثالثة نحو ذاته المبددة، المنسية، ألا وهي درجة الأخوة الإنسانية، وكان من قبل قد صعد الدرجة الأولى -بمساعدة المرأة- الرجوع إلى الحياة، ثم الدرجة الثانية -بمساعدة.. الناي-، الرجوع إلى الحلم، كما يكون العازف قد أكمل الالتزام بقضيته، ودون أن يتخلى عن... شبّابته، (أو نايه) يرسم طريق الخلاص، بمدخليه المشرقين: الأمل والفعل، قوام التصدي والانتصار.

الفصول الأخيرة: لو أردنا الاستمرار بالوتيرة نفسها، في ملاحقة دقيقة لجميع التفاصيل والجزئيات في كل فصل على حدة، فلن نحقق إلا التطويل الزائد، مع الإعادة والتكرير المرة تلو المرة. نقول إذن إن الفصلين الأولين قدّما بكل وضوح صورة وافية عن إطار المسرحية العام، تلك المسرحية التي شيّدت، مبنى ومعنى، في خيال مبدعها أولاً، ثم في متناول القارئ (والمشاهد إذا ما مثلت يوماً) ثانياً، مجموعة من اللوحات والنجاوى

والأشعار المنثورة والجمل الحوارية المتدفقة، المتجاوبة، المتكاملة، المتشابكة، المتلاحقة، في أداء إنساني بالغ الشفافية، عميق التأثير، وضمن منظور ثلاثي الأبعاد: شعري، رمزي، ديني.

وهكذا سوف نكتفي من الفصول الأخيرة بملاحقة التصاعد الدرامي حيث نجد في القسم الأول من الفصل الثالث استكمال ذات الرجل المبددة بالوصول إلى الإيمان والتفتح على الأمل. ويكون ذلك في المشهد الرابع الذي يحتفل فيه العازف والرجل فوق قمة الجبل بـ«شروق الشمس» ويخشعان أمام تدفق «النور»، ويقظة الروح»، ويشرح العازف هذا الانبهار في الصفحة/ ١٧٤:

«أنا أعبد خالق الأشياء والأشخاص والأرض والسماء والشمس (...) الشروق يأسرني (...) لقد بدأت أتصوف إلى هذا منذ تركت عالماً يعج بالظلام والمرض والأقنعة وعبادة الأشخاص».

وعلى ذكر الأقنعة، رمز التزييف والحربائية المقرفة، فلابأس من التذكير بأنها موضوعة محورية في فكر ومسرح علي عقلة عرسان، إنه من عشاق الإنسان، والإنسان الحق، الحر، الكريم، واجه سافر، مشرق، شفاف، وحاشا أن يكون في يوم من الأيام من لابسي الأقنعة الذين لعنهم خليل حاوي، بصوت الشعر الخالد، في قصيدته «المجوس في أوروبا» من ديوان «نهر الرماد»، هاتفاً بهم:

إخلعوا هذي الوجوهَ المستعارةَ
سُلختْ منْ جلد حرْباء كريه

في القصيدة نفسها، نجد غيرَ بعيد عن السطرين الشعريين السابقين، بمحض توارد موحيات الإلهام لدى المبدعين، فكرة علي عقلة عرسان عن المزاد والبيع، وقد أخذت لدى الشاعر اسم «السوق» في قوله عن بيروت -وعممْ كما تحب وتشاء-:

تُولدَ الفكرةُ في «السوق» بغيّاً
ثمَّ تقضي العمرَ في لَفْقِ البكارةَ

كما يصعد الرجل، في هذا القسم من الفصل الثالث، الدرجة الرابعة في طريقه إلى بناء عالمه الداخلي، عندما يصل بعد الحلم إلى الأمل والحب والإيمان والرغبة في الانتصار، وانظر إلى هذه «اليقظة» الجميلة، المستعادة على أنغام الناي، فوق قمة الجبل، خشوعاً أمام الشمس:

«لابد أن يبزغ فجر
فيه قلب الإنسان هو السيد
لابد أن يبزغ فجر.. فيه قلب الإنسان هو السيد
وانتظرنا أن يتعب الجلاد ويرتاح الجسد،
وأن يولد الفجر، ويغمر المتعبين،
وأن يصمد فينا الإنسان
ولم تراودنا أبداً فكرة اليأس.
لم تراودنا أبداً فكرة اليأس.
كم هو جميل شروق الأمل كشمس في ليل الروح،
وكم هو جميل إنسان يحب ملء طاقة الروح،
وكم هو رائع أن تصبر، وأن يثمر صبرك.
كم هو جميل أن ينتصر الإنسان بالحب والروح»

ثم يستعيد الرجل في هذا القسم ذكرى والده، وفي تذكر الوالد ضمن إطار التقديس والإيمان ما يؤكد على المنظور الديني، فالأب -لا الملك- هو ظل الله الحقيقي على الأرض. والثالوث المسيحي ليس بعيداً عن هذا الفهم والتأويل، فأقانيم الأب والابن والروح القدس، علاوة على موجبات العقيدة واليقين، إنما هي شكل من أشكال «إعلاء» العلاقة الأسرية، والارتفاع من داخل الأسرة نحو الخالق، باتجاه فهم معنى الخلق. ويحذر الرجل صوت الوالد ممن يكون «خلفه»! فذاك تحذير كلاب القمع، مثلما هو تنبيه إلى الغدر المتربص في ليل الدساسين والمنافقين. وهو أخيراً حض على عدم التقصير، فالطريق إلى الحرية والإيمان اتجاهها «الأمام» وليس

«الخلف». ومع اكتمال طقس الشمس ويقظة ذكرى الأب، على إيقاع الشعر واللحن، تأتي نهاية القسم الأول من الفصل الثالث وعازف الناي يستأذن صديقه كي يعود لبعض الوقت إلى. . الناس، وإلى بيته وزوجه التي لاتشاركه في أي أمر إلا. . المساكنة!

وهكذا يبدأ القسم الثاني من الفصل الثالث وقد استقر الرجل المطارد من جديد عند النبع، وحيداً إلا ما كان من صوت المرأة الذي تتردد أصداؤه مع تشكيلات لونية ومؤثرات بصرية -سمعية مختلفة، ويتركه الصوت وحيداً والكلمات اللاسعة تتردد:

«عد إلى نفسك، وعندما تقرر أن تواجه حقيقتي فستجدني بين يديك، إنني أتركك لنفسك الآن. . عد إلى نفسك».

«عد إلى نفسك» أم «اعرف نفسك»؟ الحال واحد، والوقفة مع النفس هي منطلق الحياة. ويتسارع الإيقاع الدرامي بوصول العازف لاهثاً لإنقاذ صديقه، إذ أن أمره قد انكشف فيما يبدو وفريق المطاردة يتوجه دون تمهل إلى الركن المنعزل ذاك، ويهربان سوياً، لتحضر المرأة لاهثة هي الأخرى ثم تغادر بحثاً عن الرجل الذي اختفى حينذاك يكون حضور المطاردين الصاخب على خشبة المسرح ومعهم كلابهم النابحة بشراسة ويكون الختام و«الكلاب تشتد في العَدْوِ وتنبح، والجنود يركضون خلفها كأنهم مربوطون إليها».

يأتي الفصل الرابع بمثابة تمهيد القفلة الختامية، إذ هو يضم لحمة جميع المحاور الدرامية في محور موحد وحيد: الرجل الهارب الذي احتمى في الكهف الجبلي أملاً بالنجاة، وقد عاد أخيراً إلى كامل ذاكرته ووعيه، ولحقت به المرأة عوناً على النجاة وعلى العودة الموفقة إلى الذات. على أن المسرحي الذي حلّق دون تكلف أو قسر فلامس الرمز والشعر والإيمان الديني، ينعطف فجأة دون سابق إنذار نحو الواقع، ويتخلى عن سابق تصور وتصميم -فيما أرى- عن أفقه الملحمي الشامل الذي توجه نحوه بكل

عزم منذ بداية عمله. ونحن في واقع الحال، نحضر في الفصلين الرابع والخامس، ومع القفلة الختامية، «تحولات» على عقلة عرسان هذه المرة، وليس عازف الناي. وهذا مادفعنا إلى عنونة هذه الدراسة بـ«تحولات علي عقلة عرسان»، ولنا عودة قريبة جدا في ختام هذه الدراسة إلى هذه التحولات أو.. «التكويعات» -إذا غفر لنا القارئ اللجوء إلى بعض الألفاظ العامية المتداولة-!! فكيف حصل ذلك؟ في الفصل الرابع «تنكشف» الحقائق -للأسف فإذا الرجل- الرمز هو مجرد معتقل حقيقي هارب من السجن، واسمه خالد حسين، وإذا المرأة -الرمز هي مجرد زوجة ملهوفة تحاول حماية زوجها، وإذا فقدان الذاكرة والبحث عن الذات نتيجة لعمليات التعذيب النفسي في السجن حيث أُحضرت الزوجة والأب للضغط على خالد «وسحب» الاعترافات منه، فعُرِّيَتْ الزوجة أمام الجميع، وعبث السجان بـ.. لحية الأب الشيخ. لقد تهاوت جميع الرموز وتحولت إلى «وقائع».. مؤلمة، نعم، لكنها محددة ومحدودة بواقعيتها، على عكس الرمز المنفتح على جميع المعاني والدلالات. فما أجمل صوت الأب الذي ارتبط بالشمس في القسم الثاني من الفصل الثالث، وما أبسط صورة الأب -رغم بلاغتها- وهو يهان في الحبس أمام ابنه. ويختتم الفصل الرابع بالهرب من الكهف الجبلي أمام حملة الملاحقة، فيفهم القارئ، والمشاهد لو كانت تمثل المسرحية أمامه، أن النهاية هي.. المعتقل الصحراوي من جديد، وهذا ما كان فعلاً. فالفصل الخامس محاكمة صورية في المعتقل، يكسر خلالها العازف «نايه» أمام رئيس المحكمة الذي يرميه «رشاً ودراكاً» بالتهم، لأن ألحانه... شيفرة، ضمن حركة تمرد تهدد أمن الدولة!! وفي القفلة الختامية، يكون الاستعداد لمواجهة الحكم بالإعدام، وهَمّ الثلاثة البحث عن «كلمة» يواجهون بها الموت، أما العازف، فكلمته هي سؤال: لماذا نموت؟!» وأما المرأة، فتصحح له مفضلة سؤال: «لماذا نعيش؟!» (ص، ٣٤٦)

اختيار المصالحة

لاشك أن التكثيف الشديد الذي عرضت فيه نهاية المسرحية لايمكن أن يفي بالغرض، ومن يقرأ الفصلين الأخيرين بتأن لابدّ أن يجد متعة حقيقية في اللغة الشعرية الجميلة التي حافظت على توترها المشحون حتى آخر كلمة، كما لابدّ له أن يتعاطف إنسانياً مع هذه الضحايا المجانية التي تُنحر عند مذبح القمع، لا لشيء إلا إرضاء لسادية الجلاد. ولكن الإبداع تشكيل جمالي، والتشكيل محض اختيار وفي اللحظة الأولى، ينتقي الكاتب نموذجه، ويرسم المسار له في خياله، وعليه بالتالي أن يتابع ضمن هذا الأداء الموحّد حتى اللحظة الأخيرة تحقيقاً لوحدة البناء، الشرط الأول والأخير للإبداع. وقد اختار علي عقلة عرسان منذ البداية مساره: الرمز -الشعر -الإيمان الديني -وظلل حركته الدرامية صعوداً حتى نهاية القسم الثاني من الفصل الثالث بإيحاءاتها المتنوعة، الغنية تلك، إلى أن كان الفصل الرابع، حيث أملت عليه اعتبارات شتى الانعطاف. . . فانعطف يقيناً، كان أمام خيال علي عقلة عرسان المبدع الاختيار المنطقي، المنسجم مع تسلسل الحركة الدرامية والمحقق لوحدة بنائها، ألا وهو: أن تنجح المرأة -الرمز في إيقاظ الرجل على حقيقة الحب، وأنها مكافأته حين يعود إلى ذاته وإليها و. . يواجه الملاحقة. والمواجهة هي ما كان من الضروري للشمس ولصوت الأب أن توقظه في ذاته المحاصرة حتى الاختناق، بعد أن يشرق فيها الإيمان، فالحب والإيمان أسلحة ماضية في وجه البطش والقمع، وما كان أجمل بالتالي -وهو ما قد تخيله الكاتب دون أدنى شك في لحظة من لحظات الاختيار لو توافقت يقظة الوعي، وتحرر الإرادة المسلوبة، مع وصول كلاب الأثر، لتكون النهاية مواجهة دامية مع القمع، نهاية يروح ضحيتها الرجل والمرأة، وينجح العازف في الفرار ليبقى مع لحنه. . الشاهد الخالد، وتلك ذروة التحولات القصوى. فالإبداع شهادة باقية على الأيام، وصوت صارخ بالحرية. . . وللحرية، وإن ترددت أصداؤه لبرهة في البرية، فهو في نهاية

المطاف للناس، وبين الناس. كان ذلك هو الاختيار الأمثل. لكنه اختيار صدامي. وهو ما تجنبه الكاتب تلافياً لوجع الرأس، ربما على مبدأ المثل العامي المتداول: «لاتنام بين القبور، ولاتشوف منامات!» فما أكثر المتصيدين في المياه العكرة، والذي يتعقبون فهم دائما «خلفك»، لتفصيل التهم، ونصب الكمائن! لاأدري، لسنا قضاة، أقولها وأكررها دائماً، وقد حافظت المسرحية على جمالها، ولكنها فقدت بعض زخمها الرمزي في النهاية، فهل أخطأ الكاتب في انعطافته تلك؟ ربما لا، وإن كنا نقول، سراً وعلناً، ليتك أيها المبدع اخترت الصدام نهاية لبطلك المحاصر، ولعازفك الفذّ! على أي حال، فإن الاختيار البديل، المصالح، قد بيّن، بالإضافة إلى تحولات العازف، تحولات الكاتب التي يضطر إليها، في هذه اللحظة أو تلك من إبداعه.

لقد اختتمت المسرحية بسؤال: «لماذا نموت» وهو صدى: «لماذا نعيش». فليت على عقلة عرسان يخرج على جمهوره يوماً ما ونهاية عمله: «كيف نموت»؟ وفي هذا ما فيه من دليل هداية لسؤال: «كيف نعيش؟»

* * *

نافذة على الوطن العربي

عبد الرحمن الحلبي

علوم

البحث عن حياة خارج الأرض

التركيب الكيماوي لجو الكواكب الصلبة، بخلاف الكواكب العملاقة، هو وليد سيرورات جيولوجية، مظاهر بركانية، جد كثيفة. كما يخبرنا بذلك د. نضال قسوم الأستاذ بكلية الدراسات

(*) عبد الرحمن الحلبي: أديب وباحث من سورية، مدير ندوة «كاتب وموقف».

التكنولوجية[١]. فقد حرر انفجار البراكين كميات هائلة من غاز الفحم / Co_2 / وبخار الماء / Ho_2/ اللذين تسببا في تسخين الأرض بفضل عامل «البيوت البلاستيكية»، وتحت تأثير الإشعاع الشمسي، إذ لم تكن الأرض محمية، آنذاك، من الأشعة فوق البنفسجية.

إن نسبة إزالة غاز Co_2 كانت بالقدر الكافي الذي جنب الأرض تجمّداً مكثفاً ونهائياً، وكانت درجة الحرارة على سطح الأرض. آنذاك، حوالي ٣٢ درجة مئوية، مما سمح بتحويل بخار الماء إلى سائل، مشكّلاً بذلك المحيطات، ذلك أن تكوّن المحيطات كان، أساسياً، لظهور الأوكسجين الجزيئي / O_2/ في الجو الأرضي فقد يكون تكوين الطحالب في كتل الماء، قد أدّى إلى خفض كمية Co_2 عن طريق التركيب، مع تحرير الأوكسجين الجزيئي. إذ إن الأوكسجين الجزيئي عنصر أساسي ولابد منه لتطور حياة عاقلة، ولعل عدم حدوث هذه السيرورة على كوكب الزهرة، قد تسبب في ارتفاع كبير لدرجة حرارة سطحه / ٤٢٠/ درجة، تفوق درجة غليان الماء. الأمر الذي جعل جو كوكب الزهرة كثيفاً غنياً بـ Co_2 الذي يمنعنا من مشاهدة سطحه، ولهذا لايمكن للأوكسجين الجزيئي الظهور على كوكب ما إلا إذا كان واقعاً على مسافة معينة من الجرم المركزي (الشمس مثلا)...

مهما بلغت درجة ترابط الدراسات النظرية، فإنها- حسب الكاتب- لن تستطيع إثبات وجود كائنات حية على كوكب آخر، إذ إن الدليل على ذلك لابد أن يأتي بالمشاهدة أو الرصد. بيد أن البحوث النظرية تبقى هي المسير لأي مشروع تجريبي حول البحث عن حياة خارج الأرض. وتعود الأفكار الأولى التي وجهت الأبحاث حول الحياة خارج الأرض إلى كلّ من (كوكوني) و (مورسن) التي نشرت في مقال مشهور في مجلة «الطبيعة» المرموقة سنة ١٩٥٩، حيث افترض الفيزيائيان الفلكيان المذكوران [كوكوني ومورسن] انه إذا كانت كائنات عاقلة موجودة في الكون، فإنها سوف تحاول الاتصال بنا، ومن المحتمل أنها ستقوم بذلك عن طريق إشارة

راديو معروفة في الكون كله، وأبسط مثال على ذلك هو الاشعاع الهيدروجيني ذو الموجة المقدرة بـ ٢١ سم طولاً.

المسبار الفضائي (جاليليو) الذي وصل إلى جوار المشتري في كانون الأول/ ديسمبر سنة ١٩٩٥ التقط إشارات واضحة لوجود الحياة على الكوكب الأرضي، وذلك على علو/ ٩٦٠/ ك.م. وقد أظهر طيف الاشعاع ما تحت الأحمر امتصاصاً كبيراً عند طول موجة تساوي ٠,٧٦ ميكرو متر يدل على نسبة عالية للأوكسجين الجزيئي. كما كشف ذلك المسبار الفضائي عن وجود كلوروفيل على القارات، إضافة إلى غاز الميتان، وهو الذي لايمكن أن تفرزه سوى البكتريات. كما تمكن من التقاط إشارات راديو مضمنة- إذن هي اصطناعية- مبينة بذلك عن وجود نشاط عاقل على الأرض. هذه الملاحظات المهمة، هي التي تشكل منزلة اختبار لمراقبة مدى قدرة المسبار على البحث عن الحياة خارج الأرض.

تزايد انشغال العلماء بوجود حياة «عاقلة» خارج الأرض، وأخذت المسألة بجدية تامة، ففي سنة ١٩٦٥ أنشأت الأكاديمية الدولية لعلم الفضاء أول لجنة للبحث عن حياة متطورة في الكون، كما تمّ خلال جمعية عامة للاتحاد الدولي لعلماء الفلك / IAU/ في سنة ١٩٨٢ وضع أسس علم الفلك الإحيائي، وهو علم يقوم عموماً على مبدأ «عدم الاقصاء»:

١- الحياة سيرورة طبيعية لتطوّر الكون.

٢- ماحدث على الأرض يمكن أن يحدث في مكان آخر.

٣- ليس الذكاء الإنساني، بالضرورة، قمة ما أنتجه الكون.

وهكذا فإن مشروعاً تجريبياً للبحث الواسع عن الحياة العاقلة في الكون بات أمراً ضرورياً وملحاً، بعد تزايد عدد الأعمال النظرية وتتابع المؤتمرات الدولية.

وبعد أن يستعرض الكاتب كثيراً من التجارب والاجتهادات والمحاولات التي قام بها عدد من العلماء لهذا الغرض، يقول: لقد رأينا أن

العلم لم يستبعد «هذا الامكان» مادامت سيرورة تقدم الحياة رهينة شروط متغيرة، فالحياة نتيجة عدد لايحصى من العوامل المتتابعة الملائمة، لاتخفي امكانية تدخل «خارجي». ويرى الكاتب أن وجهة النظر هذه توافق الفكرةالدينية من عدة جوانب، فهي أولاً: تدعم فرضية وجود إله خالق للكون، وهي ثانياً: تؤكد فكرة المكانة الخاصة للإنسان في الكون من حيث أنه هو الغاية القصوى للخلق.

ويقول الكاتب: وبرغم أن الفلسفة المعاصرة تتقبل بصعوبة مكانة الإنسان هذه، لأنها تؤدي إلى أسئلة أساسية تصعب الإجابة عنها، فإننا رأينا في السنوات الأخيرة بروز مدرسة فلسفية تجمع أتباع مبدأ وجود الكون من أجل الإنسانAnthropic principle الذي يصب في قالب الأديان وفكرة الله والإنسان، بل إن أحد التنبؤات الممكنة لهذا المبدأ هو غياب أي شكل من الحياة العاقلة في الكون.

ثم يقرر الكاتب قوله: نقول في الأخير إنه إذا كان الإنسان هو المعمر الوحيد للكون، فإنه يمثل وعي الخلق، و بالتالي يجب فعل أي شيء للحفاظ على الجنس البشري.

أفكار

أفردت مجلة القاهرة(٢) محوراً خاصاً بعنوان «الأنثوية» ساهم فيه عدد من الكتاب، في بحوث منها الموضوع ومنها المترجم، ومن البحوث الموضوعة دراسة مطولة للأستاذ عبد الوهاب المسيري بعنوان «الأنثوية، مابين حركة تحرير المرأة وحركة التمركزحول الأنثى: رؤية معرفية».

قسّم الباحث موضوعه إلى عدد من الفقرات، في الواقع ثماني فقرات وأردفها بخاتمة. وقد عنون الفقرة الأولى بـ «بين الإنسان الإنسان والإنسان الطبيعي» أشار في مستهلها إلى تلقّينا معظم مايأتينا من أهل الغرب

بكفاءة منقطعة النظير، دون أن نحاول تحليله أو تفسيره، ودون أن ندرك أن ما يأتينا منهم يعكس منظورهم وتحيّزاتهم- كما هو متوقع من كل ما هو إنساني- ولذا فثمة غياب ملحوظ للبعد النقدي في الدراسات العربية والإسلامية، للمفاهيم والمصطلحات الغربية، إذ إننا نكتفي دائماً بنقل أفكارهم من وجهة نظرهم، دون أن نطرح أي أسئلة تنبع من رؤيتنا وتجربتنا التاريخية والإنسانية، ودون أن نتوجه إلى القضايا الكلية والنهائية الكامنة في النصوص التي ننقلها ونشرحها.

فنحن لانسأل، على سبيل المثال، ماإذا كان الإنسان- كما يتمثّل في النص الذي ننقله- كائناً مادياً بسيطاً، أم كائناً مركّباً يتجاوز المادة؟

ومن أين يستمد هذا الإنسان معياريته: هل من قوانين الحركة أم من شيء أكثر تركيباً؟ هل هناك هدف أو غاية من حياة الإنسان أم أن حياته نهب الصدفة والحركية العمياء؟. ثم هل الإنسان- أخيراً- هو مركز الكون القادر على تجاوز عالم المادة، أم أنه كائن لاأهمية له، يذعن لظروفه المادية وللحتميات الطبيعية؟ وإخفاقنا في تعريف البعد الكلّي والنهائي هو السبب الكامن وراء مانلاحظ من خلط بين المفاهيم، إذ يتم تصنيفها والربط أو الفصل بينها، على أسس سطحية من التشابه والاختلاف.

ثم يضرب الباحث مثلاً على ذلك في اصطلاح «Feminism» (فيمينزم) الذي ظهر مؤخراً، والذي يُترجم إلى «النسوية» أو «النسوانية» أو «الأنثوية»، وهي ترجمة حرفية- كما يراها الباحث- لا تُسمن ولا تغني من جوع، ولاتفصح عن أي مفهوم كامن وراء المصطلح. وفي سعيه إلى تحديد البعد الكلّي والنهائي لهذا الاصطلاح، بغية إدراك معناه التركيبي والحقيقي، يحاول الباحث أن يضعه في سياق أوسع، وهو السياق الذي يسميه «نظرية الحقوق الجديدة»، حيث كثير من الحركات التحررية في الغرب، في عصر مابعد الحداثة- عصر سيادة الأشياء، وإنكار المركز، والمقدرة على التجاوز، وسقوط كل الثوابت والكليات في قبضة الصيرورة- تختلف تماماً عن

الحركات التحررية القديمة، التي تصدر عن الرؤية الإنسانية (الهيومانية) المتمركزة حول الإنسان.

وقد انطلق الباحث من مفهوم معرفي أساسي، هو أن ثمة مواطن اختلافات جوهرية بين الإنسان والطبيعة، فـ«الإنسان» يحوي داخله من التركيب ما يمكّنه من تجاوز عالم الطبيعة/ المادة، ومقدرته على التجاوز، هذه، هي سبب ونتيجة في الوقت نفسه لمركزيته في الكون. ومنظومة التحديث والعلمنة الغربية تدور في إطار- مايسميه الباحث «الحلولية الكمونية المادية» أو «المرجعية الكمونية الذاتية». وما يميّز هذه المنظومة، على مستوى البنية العامة، أن المبدأ الواحد المنظّم للكون ليس مفارقاً له أو منزّهاً عنه، متجاوزاً له، وإنّما كامن (حالّ) فيه، ولذا فالكون (الإنسان والطبيعة) يصبح مرجعيّة ذاته، ومكتف بذاته.

هذا هو المبدأ البنيوي العام، أو النموذج الثابت الكامن، الذي يراه الباحث، لكن هذا النموذج يأخذ شكل متوالية، تتحقّق في الزمان، تأخذ شكل حلقات تتبع واحدته الأخرى، يلخّصها الباحث في خمس نقاط هي: «الواحدية الإنسانية- الهيومانية» التي تبدأ متتالية التحديث والعلمنة في أن يواجه الإنسان الكون دون وسائط، فيعلن أنه سيد الكون ومركزه. ثم «الواحدية الامبريالية»: حيث يتحدّث الإنسان الذي يؤكد جوهره الإنساني باسم كل البشر، وفي غياب أي مرجعية متجاوزة لذاته الفردية ينغلق الإنسان على هذه الذات. فيصبح تدريجياً إنساناً فرداً لايفكر إلا في مصلحته ولذته، ولايشير إلى الذات الإنسانية، وإنما إلى الذات الفردية، فيؤله الإنسان الفرد ذاته في مواجهة الطبيعة وفي مواجهة الآخرين، ويصبح إنساناً امبريالياً. وحينما يستمد- هذا الإنسان الامبريالي- معياريته من ذاته الامبريالية التي تستبعد الآخرين يصبح إنساناً عنصرياً يحاول أن يستعبد الآخرين ويوظّفهم، بل يوظف الطبيعة نفسها لحسابه، وهناتظهر الثنائية الصلبة، ثنائية الأنا والآخر.

وبعد أن يفصل الباحث في كلٍّ من النقاط الثلاث المتبقية وهي: ثنائية الإنسان والطبيعة الصلبة»، و«الواحدية الصلبة» و«الواحدية السائلة» ينتهي إلى أن كلمة «إنسان» تصبح دالاً بلا مدلول، أو دالاً متعدد المدلولات، وهذا هو التفكيك الكامل، و هذا هو الانتقال من الثنائية الصلبة والواحدية السائلة التي لاتعرف حدوداً ولا قيوداً، وهو أيضاً الانتقال من عالم التحديث والحداثة (والامبريالية) إلى عصر ما بعد الحداثة و(النظام العالمي الجديد).

ورغم الاختلاف المعرفي والفلسفي بين الواحدية الصلبة والواحدية السائلة إلا أن الباحث يرى أن نقاط التشابه فيما بينهما، ومن منظور بحثه هذا، أهم من نقاط الاختلاف، حيث أن جوهرهما هو تغييب الإنساني فيهما وتفكيكه وتقوضه وتذويبه، إما في عالم مركزه الطبيعة، أو في عالم لامركز له.

إذن: [الواحدية الهيومانية، عالم مركزه الإنسانية جمعاء. والواحدية الامبريالية، عالم مركزه الذات الفردية، والثنائية الصلبة، صراع بين الإنسان والطبيعة، والواحدية الصلبة، عالم مركزه الطبيعة. والواحدية السائلة، عالم بلا مركز سقط في قبضة الصيرورة] هو نمط أساسي في الفكر المادي منذ بداية التفكير الفلسفي، ولكنه يظهر بشكل متبلور في الفلسفات المادية في العصر الحديث، فبعد مرحلة هيومانية أولية قصيرة ([illegible]) تظهر الأمبريالية، ثم العنصرية والعداء العميق للإنسان- ([illegible]) ويقسم البشر في منظومة نيتشه إلى سوبرمان ([illegible]) أي الرجل الأعلى، أو الإنسان الذي تجاوز الإنسان، وسبمان ([illegible]) أي الرجل الأدنى، أو الإنسان الذي هو دون الإنسان، وهكذا يظهر عالم صراعي ثنائي، ينقسم فيه البشر إلى: جزار وضحية، قاتل ومقتول، أقوياء وضعفاء، باطشين ومتكيّفين مرنين. ولكن مايجمع الأول والثاني، أي السوبرمان والسبمان أن كليهما لايعبّر عن الجوهر الإنساني المتجاوز

للطبيعة/ المادة، وإنما هو جزء من عالمها الداروينى(*) الصراعي الواحدي الصلب. وأسبقية الطبيعة/ المادة على الإنسان تترجم نفسها إلى أسبقية الفرد على المجتمع، وأسبقية المصلحة الشخصية والمنفعة الفردية على قيم المجتمع ومتطلبات بقائه، هذا العالم يتسم بالحركة الدائمة، ولذا سرعان ما ينحل العالم الثنائي الصلب إلى عالم لامركز له، في حالة سيولة شاملة، فيحل (دريدا) محل (نيتشه)، ويحل (مادونا ومايكل جاكسون محل طرزان ودراكيوك).

في الفقرة الثانية التي اختار لها الباحث عنوان «المساواة والتسوية» من بحثه هذا، يتوقف عند «جماعات التحرر الجديدة» المتحررة من مفاهيم الإنسانية المشتركة، ومن عبء التاريخ، والمدافعة عن التجريب المنفتح المستمر، فهي تدافع عن الفقراء والسود والشواذ جنسياً والأشجار وحقوق الحيوانات والأطفال والمرأة والمخدرات وفقدان الوعي وحق الانتحار. وفي هذا الإطار يرى الباحث أن الدفاع الشرس عن الشذوذ الجنسي. ليس - في جوهره- دعوة للتسامح أو لتفهم وضع الشواذ جنسياً، بل هو دعوة لتطبيع الشذوذ الجنسي، أي جعله أمراً طبيعياً عادياً، الأمر الذي يشكل هجوماً على طبيعة الإنسان الاجتماعية، وعلى إنسانيتنا المشتركة، كمرجعية نهائية وكمعيار ثابت، يمكن الوقوف على أرضه لاصدار أحكام إنسانية، ولتحديد ما هو إنساني وما هو غير إنساني، أي أن الشذوذ الجنسي لم يعد مجرد تعبير عن مزاج أو (انحراف) شخصي، وإنما تحوّل إلى ايديولوجية تهدف إلى إلغاء ثنائية إنسانية أساسية هي ثنائية الذكر/ الأنثى التي يستند إليها العمران الإنساني، والمعيارية الإنسانية.

(*) نسبة إلى (داروين)، العالم الانكليزي، الذي وضع سنة ١٨٥٩ كتاب «أصل الأنواع» /ع. الحلبي/.

ثم يرى الباحث أن الحديث المتواتر والمتوتّر عن «حقوق الإنسان» الذي تقوده وتموّله وتدعمه أكثر الدول امبريالية في العالم، الولايات المتحدة، هو في جوهره هجوم على مفهوم الإنسانية المشتركة. فالإنسان الذي يتحدثون عن حقوقه هو وحده مستقلة بسيطة، كمية أحادية البعد، غير اجتماعية وغير حضارية، لاعلاقة لها بأسرة أو مجتمع أو دولة أو مرجعية تاريخية أو أخلاقية؛ هو مجموعة من الحاجات (المادية) البسيطة المجرّدة، التي تحددها الاحتكارات وشركات الاعلانات والأزياء، وصناعات اللذة والإباحية- وفي نهاية الأمر، صناعة السلاح التي هي أهم الصناعات في العصر الحديث، وأكثرها فتكاً وتفكيكاً-. والفرد، حسب هذا التصوّر، يقف وحيداً، يتلقى عديداً من الإشارات الحسية البسيطة الكثيفة، من مؤسسات عامة لاخصوصية لها، ولاتحمل أي قيم، إلا فكرة تعظيم لذة المستهلك، وزيادة أرباح الشركات. فالفرد إن هو إلا إنسان طبيعي، شيء طبيعي/ مادي/ بين الأشياء الطبيعية/ المادية؛ إقرار مباشر لمفهوم العقد الاجتماعي البورجوازي، الذي يرى أسبقية الفرد الطبيعي على المجتمع غير الطبيعي، وهو العقد الذي يحولّ في منتصف القرن التاسع عشر إلى القعد غير الاجتماعي الدارويني، الذي يفترض حرب الجميع ضد الجميع [كما تنبأ فيلسوف البورجوازية الأكبر (توماس هوبز) في عصر النهضة]. ولذا لايتحدث أحد عن حق الإنسان (الاجتماعي) والمجتمعات الإنسانية في البقاء داخل منظوماتها القيمية وخصوصياتها القومية؛ ولم يطرح أحد صناعة الإباحية وسلعها المختلفة التي تصدّر من الغرب، والتي تهدر أبسط الحقوق الإنسانية، وتحولّ الإنسان إلى كم مادي لاقداسة له. وكذلك لم يناقش أحد قضية حقوق الشعوب التي تنهب ثرواتها وتسرق أموالها، ثم تودع في بنوك غربية من قبل شخصيات تساندها نفس الحكومات التي تصرخ ليل نهار مطالبة بالحفاظ على حقوق الإنسان الفرد.

يختار الباحث للفقرة الثالثة من بحثه هذا عنوان «السياق الحضاري المعرفي لحركتي تحرير المرأة والتمركز حول الأنثى». وللفقرة الرابعة عنوان: «الواحدية الأمبريالية والثنائية والواحدية الصلبة والتمركز حول الأنثى». وللخامسة عنوان «الواحدية السائلة وذوبان الأنثى». وللسادسة عنوان: حركة التمركز حول الأنثى والنظام العالمي الجديد» وللسابعة عنوان: «حركة التمركز حول الأنثى والصهيونية» وللثامنة عنوان: «البحث عن بديل». ثم تأتي الخاتمة. ولأهمية طروحات هذه الفقرات فإننا سنحاول تقديم بعضها في عدد لاحق من «المعرفة» انشاء الله.

آداب

جوزف حرب و«شجرة الأكاسيا»

تباطأ كثيراً، وتأنى أكثر، حتى قدم لنا الشاعر العربي اللبناني (جوزف حرب) ديوانه الأول، الموسوم بـ«شجرة الأكاسيا»، الذي صدر العام ١٩٨٦ عن دار الفارابي في بيروت من أربعين وأربعمئة صفحة من القطع الكبير[٣].

تألف هذا الديوان، الملحمة، من أربعة فصول، كما السَّنة، إلا أن فصول الديوان تغاير في مسمياتها الفصول السنوية المعروفة. فكان «فصل الليل» أول الفصول في الديوان. ولايخفى علينا ماللليل من رمز في ديوان الشعر العربي، بدءاً بامرىء القيس، وليس انتهاء بجوزف حرب. ثم يليه «فصل الشمس» ثم «فصل الطريق» ثم «فصل الوصول». وقد تشكّلت هذه الفصول من ستة وأربعين «مشهداً» وخمس نايات»، فكانت هذه «النايات» بمثابة عزف منفرد، يبث الشاعر، عبرها كل مخزونه الذاتي، لينطلق به من الخاص إلى العام، وكانت في الآن ذاته بمثابة محطات يستريح فيها القارىء مع شاعره من قوة حضور المشاهد التي مرّ بها خلال قراءته لهذا الديوان.

خذ مثلاً هذه المحطة من «النايات» التي جاءت عقب «مشهد الفجر»:

«عنّي قليلاً يا عصافيرُ، فإني/ كلّما فكرتُ في أمر/ بكيتُ
وليس لي جارٌ أناديه لكي/ نسهر في الليل/ ولا/ أهلٌ وبيتُ
أكلّما بنْتُ مساء نسَجَتْ ثوباً/ من الدمع/ اكتسيتُ
لاترفعي صوتَكِ كأساً- يا/ عصافير- من الحزن. فإنّي قبل هذي الكأسِ،
من قلبي ارتويتُ
غنّي قليلاً./ لاتغنّي أنني غصنٌ إذا/ مرّت على أوراقي الريحُ/
انحنيْتُ
غنّي/ وغنّي أنني علقتُ روحي/ نجمةً في ليل شعبي/ ومضيتُ.».

وإذا كان الفحول من الشعراء، في ديوان الشعر العربي المعاصر، قد استوردوا أساطيرهم من عطاء الآخرين، أو استلهموها من التراث البعيد أو القريب، فإن جوزف حرب قد ابتكر لديوانه هذا أسطورته الخاصّة، المتمثلة بـ«رشاد البحر»؛ هذا الكائن البشري، الإنساني الوطني، القومي، الذي أماته «الوطن»، والذي- رغم ميتته تلك- ظل مسكوناً به، فظل يجوب الأسواق، ويخاطب الناس، ويحاورهم، رغم أنهم يعلمون أن حبّات الكرز هي قطرات من دمه، ومع ذلك فهم يتّجرون بها ويستهلكونها.

ثم إن «رشاد البحر» هذا اختصر في شخصه كل الشخوص الملحمية النبيلة في التاريخين العربيين، القديم منهما والحديث، السياسي منهما والأدبي، وتمثّل كذلك عدداً من الشخصيات الفاعلة في مسار السلوك الأخلاقي العالمي، فغدا بذلك أمثولة الانتماء القومي التي ينشدها جوزف حرب في ديوانه هذا.

ومن فصل «الطريق»، مشهد «الساعة»، المقطع العاشر، نقدم هذه اللوحة التي شاء جوزف حرب أن يرسمها بالكلمات- غداة أحداث بيروت- لشخصية فنية، موسيقية، معروفة لأكثرنا باسم «زياد الرحباني»:

[صارت/ تمام العاشرة/ «رأسُ النبعِ» هو الساعة.]

كان/ يضحكُ.
في الخرابِ المرِّ،
يضحكُ.
في الرّمادِ المالحِ لونُهُ،
يضحكُ.
وأمامَ الدّمِ،
والأشلاءِ،
والقتلى،
وجرحى القصفِ،
يضحكُ.
يَضَعُ الدمعةَ فوقَ الحَجَرِ المحروقِ،
أو في علبةِ السردينِ،
أو بين الشظايا،
وعليها يُطْلِقُ النارَ، ويضحكُ.
لا يَرى حُزْناً بوجهِ امرأةٍ،
إلا ويضحكُ.
إنْ رأى عائلةً تسرعُ في
القصفِ إلى الملجأ،
يضحكُ.
يقفُ الناسُ
أمامَ الفرنِ ساعاتٍ،
يعودون بلا خبزٍ
ويضحكُ.
كلّما سيّارةُ الإسعافِ مرّتْ. يشربُ
الفودكا،

ويضحكُ.
يسمعُ الأخبارَ
في كل الإذاعات،
ويضحكُ.
يشتري كلَّ صباحٍ
صُحُفَ اليومِ
ويضحكُ.
واقفاً
فوقَ الكلامْ.
ثم يأتي أوّلَ الليلِ، فيطوي
يومَه، يتركني وحدي، ويمضي،
وينامْ
أدخلُ الغرفةَ كي أوقظَهُ في/ القصف، لكنْ
أنحني غُصناً على ماءِ غديرْ
وأُغطّي دمعةً نائمةً/ فوقَ السرير.

* * *

فنون

آ- تشكيل:

كانت التجليات الأولى للتشكيل الجزائري(٤) موقعة بأسماء رسامين تأسيسيين، منهم: [ازواو معمري، عبد الرحمن ساحولي وعبد الحليم همش] وبدا تأثر هؤلاء الفنانين واضحاً- كما رأى الكاتب والناقد التشكيلي أحمد عبد الكريم- بالمفاهيم الغربية الكولونيالية وبالفن الاستشراقي، أسوة

بالرسامين الأوروبيين الذين وفدوا في القرن التاسع عشر إلى الجزائر، ورسموا الكثير من مناظرها ومظاهر الحياة فيها، من أمثال «رنوار» و«أوجين دلكرو» صاحب لوحة «نساء الجزائر»، التي تُعد إحدى روائع الفن الاستشراقي الإفريقي.

بعد ذلك بسنوات- كما يقول الكاتب- وتحديداً العام ١٩٤٧ لفتت أنظار المهتمين بالفن في باريس الفنانة (باية محي الدين)، تلك الطفلة التي التقت (بيكاسو)، وأقامت أول معارضهما، وهي لم تتجاوز الخامسة عشرة من العمر، وبذلك أصبحت- حسب الكاتب- ظاهرة تشكيلية متفردة، مهرت أسلوبها بالعفوية الطفولية، وبتكويناتها الزخرفية الفطرية. في الوقت ذاته كان رائد المنمنمات الإسلامية (محمد راسم) يتحف العالم بمنجزاته التصغيرية المخلّدة لمآثر أمته، مشدداً على انتمائها، ومتصدّياً لمحاولة طمس هويتها الحضارية وتشويه ذاكرتها التاريخية.

ثم، اعتباراً من العام ١٩٥٠، انخرط في حركة التشكيل الجزائري رسامون آخرون. منهم: محمد إسياخم، ومحمد خدة، والبشير يلس، وغيرهم ممن كان لهم حضور قوي، وكان لهم فضل- حسب الكاتب أيضاً- فضل رفد هذه الحركة باتجاهات وأساليب فنية جديدة، كالتجريد، وشبه التجريد «التسطيحية»، كونهم عاشوا في باريس وتشبّعوا بزخمها الحداثي، والكثير من هؤلاء الفنانين «المخضرمين»، كما رأى الكاتب، وأصلوا عطاءهم الفني بعد استقلال الجزائر، من خلال بحثهم في الدلائل التراثية، وتبنيهم لجيل جديد من الفنانين، أخذ على عاتقه مهمة التأسيس لفن تشكيلي جزائري الملامح والهوية، وهو المطلب الأكثر إلحاحاً على هذه الحركة في تاريخها.

ثم يتوقف الكاتب عند عدد من التجارب والأسماء التشكيلية، التي رأى أنها تمثّل الفن الجزائري في تنوّعه وتراثه، وفي تشبّثه بجذوره، وفاء لذاته ولتاريخه؛ ولقد كان من هذه الأسماء (ناصر الدينديني) الذي تدين

الحركة التشكيلية في الجزائر - بالشيء الكثير - له، ذلك أنه تحوّل إلى مدرسة مرجعية، تتلمذ فيها الكثير من فناني الجيل اللاحق، مأخوذين بصدق تعبيره، وسحر تجسيده لحياة الإنسان في الصحراء، وقدرته على التعامل الفذ مع الألوان والضوء والظلال. ومن لوحاته «الواحة، سطوح الأغواط، الصلاة، موكب الإيمان الكمين..»

ويقول الكاتب: لقد سخّر (ديني)- رغم أنه فرنسي النسب والمولد- كل جهوده للدفاع عن الإسلام بريشته وفكره، من خلال كتبه التي تضع اسمه في مصاف المفكرين، الذين نذروا أنفسهم لدحض شبهات وأباطيل الغرب عن الاسلام، ومن هذه الكتب: محمد رسول الله، حياة العرب، الشرق في نظر الغرب، الحج إلى بيت الله الحرام، خضرة». ثم إن لوحاته: «العمياء، عهود الفقر، الأهالي المحتقرون» تحمل إدانة صارخة للممارسات الاستعمارية، التي تجانب قيم العدالة والحق. وقد حظي هذا الفنان بتقدير كبير من النقاد، وحصد كثيراً من الجوائز والميداليات، إلا أن الغرب تنكّر له بعد اسلامه.

كان ناصر الدين ديني يحمل اسم «الفونسو إتيان ديني» وذلك غداة ميلاده بباريس في ٢٨ آذار/ مارس سنة ١٨٦١، وبعد تأهيله العلمي قام بزيارة إلى الجزائر، ووقف منبهراً أمام سحر الصحراء، ثم تكررت زيارته، ولاسيما للصحراء، فأنجز «ضوء القمر، نساء بو سعادة، فتيات بوسعادة». ثم استقر (ديني) منذ العام ١٩٠٥، وبصورة نهائية، بمدينة بوسعادة في بيت متواضع، تحوّل فيما بعد إلى متحف يحمل اسمه. وقد توّج هذا الفنان إسلامه بالحج إلى بيت الله الحرام سنة ١٩٢٩، ومما قاله بهذا الصدد: «لقد تركت هذه الرحلة في نفسي انطباعات لم أشعر بما هو أسمى منها في كل حياتي. فلا أحد في العالم يستطيع أن يعطي فكرة عمّا شاهدته من جوانب هذه العقيدة الوحدانية من حيث المساواة والأخوة».

بعد رجوعه من الحج وافته المنية في باريس، وأقيمت له صلاة الجنازة في مسجد باريس. ثم نقل جثمانه إلى (بوسعادة) عملاً بوصيته، ودفن بمقبرتها في ١٢ كانون الثاني يناير سنة ١٩٣٠.

بعد أن يستعرض الكاتب أصول «المنمنمات» أو «الرسم التصغيري» في الموروث العربي الاسلامي، يتوقف عند عطاء الفنان (محمد راسم) الذي برع في هذا النوع من الفن، حيث عرف كيف يؤلف بين الزخرفة الإسلامية البديعة، والمشاهد المستوحاة من تاريخ بلاده وأمته، وحياة الشعب اليومية. ففي الوقت الذي كانت فيه الجزائر تجتاز عهد الاستعمار، وتتعرّض لمحاولات التغريب وطمس الهوية، جاءت أعمال (راس) بمضامينها الوطنية، لتكون إعلاناً عن فنّ جزائري أصيل، ولتسهم في التعريف بالجزائر، تاريخاً وأمّة، عبر معارضه التي أقامها في مختلف أنحاء العالم، فكان بمثابة الحارس الأمين لتقاليد بلاده، المنافح عن عروبتها، وبذلك استحق لقب: «أستاذ الفن التصغيري الجزائري». ومن أعماله المشهودة تزيين بديع لكتاب ألف ليلة وليلة، الذي استغرق العمل فيه ثماني سنوات، فظهر للناس غاية في الإبداع؛ وكان من قبل قد اشتغل مع الفنان (ناصر الدين ديني) في انجاز تزييني كلّ من كتابيْ «حياة محمد» و «خضرة»، مثلما كان قد اشترك معه في الكثير من الأعمال الفنية. وقد بقي (راسم) يعمل على ازدهار فن المنمنمات حتى وفاته سنة ١٩٧٥ يرحمه الله.

أما الفنان محمد خدة، كما يخبرنا الكاتب، فهو واحد من الرعيل الأول لجيل من الفنانين التشكيليين الجزائريين الذين عاشوا الفترة الاستعمارية، ليتأثروا بما أفرزته من مفاهيم ومعايير جمالية غربية في هذا الفن، لكنهم سرعان ما عادوا للبحث في إرثهم الثقافي والحضاري، حين واجههم سؤال الهوية الفنية.

يشكل هذا الفنان. بمفرده، وحسب الكاتب، مدرسة في الأسلوب التجريدي، تزاوج بين جمالية التجريدية العربية والحروفية العربية، لكن

يبقى تجريده متميزاً، كأسلوب، بين التجريديات العربية، حيث تتحول اللوحة عنده إلى« أغنية تجريدية تنشد من يريد، فيفهمها الناظر على طريقته، وتظهر في لوحاته حروف معانيها أكبر من أشكالها». وهذا الفنان عصامي، ثقف نفسه بنفسه، وقد غدا بموجب أسلوبه الجديد علامة مميزة في سياق الحركة التشكيلية الجزائرية والعربية.

* * *

ب- غناء

منذ زمن موغل في القدم، وازن حكيم الصين «كونفوشيوس» بين من يكتب للناس أغانيهم وبين من يسنّ لهم قوانينهم، فرجّح الأول على الثاني.

من هذا المنظور - فيما يبدو - تبارى كل من الروائي خيري شلبي والناقد ابراهيم فتحي، في الكتابة عن عطاء الشاعر الغنائي المعروف عبد الرحمن الأبنودي، الذي صدر له عبر منشورات «المركز المصري العربي» السنة الفائتة كتاب، اشتمل على مختارات من دواوينه الشعرية الستة: «الأرض والعيال، الزحمة، الفصول، صمت الجرس، المشروع والممنوع، الكتابة]. ومما ورد في تقديم الأبنودي لهذه المختارات قوله: «في فترات الأمل غنينا، بل سجّلنا لحظات الحزن والفرح، وارتطام الحلم بحلم آخر». وقوله: «لم نكن مستنيرين إلى هذا الحد.. وربما كان ذلك أهم أسباب اندفاعاتنا للكتابة.».

ثم قال الأبنودي: «تغيّر العالم كما تنبأنا في الأشعار، وحين تغيّر اجتاحنا التغيير الذي أقمنا أمامه الستّور والسّدود والسواتر دون جدوى.. وجاءنا عصر التأمّل مدفوع الثمن.. وصمت شعر العامية، ورحل شعراؤه أحياء وأمواتاً فعلى ما يبدو أن هذا النوع من الشعر معلّق في مصائر الكون ومفارقاته، وتربطه بتلك المصائر أواصر. والآن وقد جفّت البرك وظهرت الأسماك على وجه الوحل، لم يعد الصياد النبيل بقادر على إلقاء بوصته

والغَرْف بالكفوف(. . .) تلك الظاهرة التي آنست الكون عبر العصر النضالي صمتت رويداً رويداً باختفائه رويداً رويداً».

الروائي خيري شلبي، وصف الصورة العامة للأبنودي، جسداً، فرآه كعود حطب القطن، نشّفته شمس الصعيد الحادة، أعطته بعض صفاتها وخصائصها.

قلبه، مع ذلك، أخضر، من جوفه انبثقت لوزة القطن وتفتّحت نوارتها الشبيهة بزهرة منسوجة من خيوط الشمس الذهبية، ما تلبث إلا قليلاً حتى تطرح الدفء والثوب والمراتب والألحفة والملاءات والستائر.

وبعد أن يستعرض (شلبي) المهن الفلاحية والعمالية كافة ويرى أن الأبنودي يتمثلها حين يبتسم، وهو يحمل كل هذه النماذج «الوطنية» في قلبه ووجدانه لأنه جزء لايتجزأ منهم، كما أنهم بعض «متاعه» وبعض همومه، بعض شعره، ينتقل (شلبي) إلى شعر الأبنودي فيرى أن صاحبه شديد التفرد والخصوصية في «شعرنا» المعاصر؛ لاسيما أن شلبي لم يلمس في شعر الأبنودي أي ملمح من شاعر بعينه من الشعراء السابقين عليه، منذ (بنطاؤر) الفرعوني، مروراً بـ(ابن سناء الملك)، والبهاء زهير، وشوقي وحافظ، ومحمود حسن اسماعيل، وصولاً إلى عبد الصبور وحجازي.

وقد رأى شلبي أن خصائص البيئة والروح والطبيعة وكل مقوّمات الشخصية المصرية الصرفة، تمثّلت في شعره.

أما عن دور الأبنودي في تطوير الأغنية، فهو يرى أن هذا الشاعر أنشأ مدرسة غنائية جديدة تماماً. على يديه اتّسعت رقعة العاطفة الإنسانية، فامتزج فيها البشر بالأرض بالحلم بالماضي بالحاضر بالمستقبل. ويقول خيري شلبي، متابعاً في شعر الأبنودي: «كانت التباشير مبهجة حقاً، طازجة حقاً، ابتداء من آه ياليل ياقمر والمنجة طابت على الشجر، وتحت الشجر يابهيّة ياماكلّنا برتقان، وعدويّة إلى: شباكين ع النيل عنيكي، أحضان الحبايب، و: الهوى هوايا، التوبة، إلى: قاعد معاي، وياساكن العالي ويا ليلة

ماجاني الخالي ودق عليّ الباب ، ومئات من الأغنيات، كل أغنية تناطح الأخرى في شموخ وتناطح غيرها في تحدّ ورسوخ».

ثم يختتم الروائي شلبي كلمته هذه في شعر الأبنودي بقوله : «أنا شخصياً كلّما تعرضت لصراع يستهدف ما أومن به من قيم، في هذا العصر الزري القاسي، ينبعث بأعماقي صوت الأبنودي حكيماً مفحماً شافياً :

علشان تكبر وأنت من نفس النوع

لازم تتعب،

تتعب . . أتعب م اللي بيتعب

(. . . الخ .)

ففي الحال ترتد إليّ قوتي، وأتماسك، وأشعر بنشوة الانتصار، كانشقاق السماء عن قرص الشمس».

أما الناقد إبراهيم فتحي فلقد رأى أن ما وراء البساطة الظاهرية الجذابة، في شعر الأبنودي، تركيباً فنياً عميقاً يرفع تلك «المختارات» إلى أعلى مستويات الشعر العربي، وقال : إنه الجانب الذي من النادر أن يتكلم عنه أحد، فالكثيرون يحبون قمم أعمال الأبنودي وسفوحها بنفس الدرجة، وقد يكون ذلك لأن المشترك بين إنتاجه كله هو ذلك الصوت الساحر المتدفق، المنبثق من النسيج الحسي العاطفي للحياة الفعلية تلقائية فذة تجعله يتخلل الجهاز العصبي للمتلقين، بل يتخلل أحشاءهم ويهزّهم هزاً عميقاً .

ثم يتلمّس الناقد «الغنائية الدرامية» في «مختارات» الأبنودي فيرى أن قصائد هذه المختارات تبدو «أعمق وأكثر خشونة مما تبدو» . ويرى أن الكتابة الدرامية تتحقق حينما تصل القصيدة بالواقعة العادية إلى اكتمال دلالتها العامة، فهي لن تتكلّم عن قائمة بأشياء القرية والحارة وانفعالات أصحابها الطيّبين، ولن تهتف بشعارات أو حلول سهلة . فالأبنودي- حسب فتحي- يقارن بين القصيدة وسنّ الفأس، وتصويره مرهف مركّب يصوّر التناقضات وتضاد عوالم النور والظلام ومصارعة الفكرة لنقيضها .

* * *

اصدارات جديدة

الأديبة السورية، غير المقيمة، غادة السمان، تصدر أحدث نص روائي لها بعنوان «الرواية المستحيلة» مؤلف من خمسمئة صفحة من القطع الكبير (٥).

لوحة الغلاف سريالية؛ رقبة ورأس ودماغ يجلّل شعر الرأس، هذا الشكل يماثل في تكوينه شجرة متجذّرة على بعد منه، تعطي الصورة ذاتها تقريباً، وهي من فصائل الأشجار المعمرة.

يوجد في عمق اللوحة شكل مماثل للشكلين المذكورين، مما يشير إلى أن الكاتبة اختارت هذه اللوحة التي رحل عنها مبدعها (سلفادور دالي) منذ زمن، لما تحتويه من رمز في إبراز التلافيف الدماغية التي هي مستقر الذاكرة البشرية. وكأن الأديبة السمان تود أن تخبرنا، منذ الغلاف، بأنها ستقوم بحفريات في هذه التلافيف لتخرج مكنونها، وتعرضه على مدى صفحات هذا النص الطويل، الذي امتد زمنه الروائي - استحضاراً - منذ عشرينات هذا القرن وحتى ستيناته - محاثية - تقريباً.

بينما امتدّ فضاؤه المكاني على مدى الرقعة الجغرافية التي يسمونها «بلاد الشام» بصورة فعلية أوخبرية، سوى أن دمشق ستظل المركز في الرواية، لانبثاق الأحداث عنها، ولأنها المنجبة المكانية للدكتور (أمجد الخيال) المحامي؛ تساعدها بذلك (اللاذقية) بوصفها المنجبة المكانية لـ (هند) زوجة أمجد وسيكون الزمن الواقعي للشخصية المحورية (زين) إحدى عشرة سنة أي منذ وفاة والدتها يوم كانت (زين) في الثامنة من العمر.

«زين هذه، هي ثمرة زواج أمجد من هند، وقد اختار لها أبوها هذا الاسم لأنه كان يأمل بأن تأتي صبياً باسم «زين العابدين» / ص٩/

لكنها وقد جاءت أنثى فليكن اسمها «زنوبيا» حسب أمها، ولكن اسم «زين» سيغلب عليها حسب مشيئة الوالد.

هند، في الرواية، من أسرة ثرية، ولكنها تقيم مع زوجها في دمشق وبعد أن ولدت «زين» نصحها الأطباء بعدم الحمل وإلا فالخطر مؤكد في حال حملها مرة أخرى؛ إلا أن أمجد يحب أن يرزق بذكر، ولهذا تم الحمل، وبات على أمجد أن ينوّع الأسباب للمحافظة على الحمل بشدة العناية بـ«هند» ولاسيما غداة الولادة، وإلا فالأرجح الموت.

قبيل الولادة بوقت قصير جداً يضطر أمجد للسفر إلى بيروت للمشاركة في مؤتمر علمي، قانوني. يحاول الاعتذار فلا يستجاب له، فيوصي أخاه عبد الفتاح بضرورة العناية التامة بهند ريثما يعود، وإذا حان وقت الوضع فلتنقلها إلى المستشفى فوراً.

لكن المخاض يجيئها، ولاينقلها عبد الفتاح إلى المستشفى، وذلك استجابة لنداءات العادات والتقاليد الصارمة والمتوارثة لديه في رفضه أن تعرض حريم العائلة على الأطباء / ص٢٣ / ، لهذا يستقدم لها ثلاثاً من «الدايات»، ولكن بلا جدوى، وإذ يحيق بالماخض الخطر المؤكد، تنقل إلى المشفى ولكن بعد فوات الأوان حيث تضع توأماً من الذكور، وتقول عيناها كلمة لزوجها الذي عاد من بيروت في آخر لحظة ترجوه فيها أن يعتني بـ«زين»، ثم تفارق الحياة مع توأمها.

هكذا منذ الصفحات الأولى لهذا النص الروائي الطويل تموت «هند» إلا أنها ستظل موجودة على مدى كثير من الصفحات التالية عبر استحضارها من قبل «زين»، كما ستظل موجودة عبر ذاكرة أمجد، ولاسيما فيما يتعلق بوصيتها: «اعتن بزين» لماذا كانت رجاء، ولماذا لم تشأ أن أعتني بالتوأم؟.. هل لإدراكها بأنهما سيموتان معها؟!

يبدأ الحدث الاستهلالي في الرواية بحفلة تقيمها الجامعة لتأبين المرحومة هند، ونعرف، عبر الكلمات والقصائد التي ألقاها لفيف من الأدباء والشعراء والأساتذة المرموقين، أن هنداً هذه أديبة وشاعرة، وقد حزن لموتها كثيرون وكثيرات وأسفوا.

كان أمجد يسمي المدائح التي يكيلونها للمرحومة نفاقاً. وكان يستاء في سره: متى كانت أديبة وشاعرة، وكيف عرفوا أنها كانت تنشر باسم مستعار ولا أعرف؟!.

ثم طالته الكلمات والقصائد بالاتهام المباشر في أنه القاتل، بسبب إصراره على «الصبي» وبسبب إهماله وصايا الأطباء.

حين ينتهي التأبين وتقديم التعازي وكفكفة الدموع من قبل شخصيات واقعية تذكرها المؤلفة في ص/ ١٢/ وفي ص/ ١٨/ بأسمائها الأحادية، فلا تكلف القارىء المتابع جهداً كبيراً حتى يتعرف على الاسم الثنائي لكل من هذه الأسماء.

إذن حين ينتهي التأبين يخرج الدكتور أمجد من المدرج هائماً على وجهه في شوارع وأزقة وحواري دمشق، فتستغل المؤلفة هذا الحال التي صار إليها، لتنطلق خلفه خطوة بخطوة، حاملة معها آلتي تصوير وتسجيل، لتقدم لنا عبرهما معالم الأمكنة التي كان يمر بها أو يتوقف فيها، وهذا مبرر فني استطاعت المؤلفة أن تستعمله حتى أقصى طاقاته غداة تقديمها للجانب التسجيلي الذي احتوته الرواية.

لكن المؤلفة، بالمقابل، أثقلت عملها هذا بهوامش كثيرة للغاية، ولاسيما في الأمكنة الدمشقية منها، حيث شاءت أن تشرح كل تسمية أو اصطلاح أو أكلة بما فيها «عروسة بكدوس». حتى إن مقولة هند لزوجها الواردة في ص/ ١٢/ : «وأنت ابن الشام»، تضع لها إشارة تحيلنا بها إلى الهامش لنقرأ: «الشام: هكذا يدعو أبناء دمشق مدينتهم». وكأنها تحب أن تجعلها تسمية خاصة بالدماشقة، أي أن أهل دمشق - وحدهم- هم الذين يسمونها «الشام»، مع أن الواقع يقول: إن جميع المحافظات السورية- واللبنانية كذلك تطلق عليها التسمية ذاتها، وإذا ماسألنا أي مسافر إلى دمشق من أي من هذه الأمكنة وبأية وسيلة: إلى أين أنت ذاهب؟ يجيبنا: إلى «الشام». وأظن أن أغنية فيروز، ذات دلالة داعمة بهذا الشأن: «إنْ مَسْهِرْنا

في بيروت بنسهر بالشام»، أي إنْ لم نتمكن من السهر في بيروت لهذا السبب أو ذاك، فإننا سنسهر بدمشق.

الرواية المستحيلة، نص آسر لغة وأسلوباً، تؤكد فيه أديبتنا قوة حضورها الإبداعي، الذي دعّمت بنيانه منذ قصص «عيناك قدري». وهذا العطاء الروائي الكبير يدعونا إلى وقفة أطول معه تجعلنا ندرك كيف كان مسار «زين»، وكيف نفضت الأنثى التقليدية من الأعماق، وانطلقت لمجابهة الحياة بالأنثى الجديدة، التي قادت الطائرة وأنقذت الطيار من موت محقق بأزمة قلبية فجائية.

إحالات

١- العلم واللغز، مقالة، قسوم د. نضال، أستاذ الدراسات التكنولوجية/ الكويت/ ضمن مجلة العربي العدد ٤٦١ / ١٩٩٧.

٢- المسيري، عبد الوهاب. مجلة القاهرة، العددان ١٧٨/ ١٧٩/ ١٩٩٧.

٣- حرب، جوزف. شجرة الأكاسيا. دار الفارابي/ بيروت ١٩٨٦ وقد صدر للشاعر فيما بعد «مملكة الخبز والورود» و«الخصر والمزمار» وكلاهما عن دار الآداب في بيروت ١٩٩١ و١٩٩٤. ثم صدر له عن دار أمواج/ بيروت/ ١٩٩٥ ديوان بعنوان مقص الحبر وهو بالمحكية اللبنانية.

٤- مجلة العربي العدد ٤٦٤. ١٩٩٧.

٥- السمان، غادة. «الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية» منشورات غادة السمان، بيروت ١٩٩٧.

كتاب الشهر

في البحث عن جذور الشر

محمد سليمان حسن

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة السورية، ضمن سلسلة «دراسات فكرية «كتاب» في البحث عن جذور الشر» لمؤلفه «أحمد حيدر». يقع الكتاب في/ ١٦٥/ صفحة من القطع الكبير، يضم بين دفتيه، مقدمة وخاتمة، وثلاث عشرة مقولة معرفية.

(*) محمد سليمان حسن: باحث من سورية، يهتم بالدراسات الفلسفية والاجتماعية.

سنحاول في هذه الدراسة، تقديم منظومة معرفية، عن محتويات الكتاب، بما يتسم مع الاساسي-المعرفي في طروحات الكاتب.

مقدمة: ينطلق الباحث «أحمد حيدر» من محاولة أخلاقية، تبحث عن أصل الشر، وترد مظاهره المختلفة، الى جذر سيكولوجي، من ثوابت تفكير فرويد، وهو مبدأ النرفانا، أو النزوع الى درجة الصفر من التوتر. وهو مبدأ سحري لا واقعي، ينتمي الى مملكة اللاشعور، ويتكلم لغة الممكن السحري، التي تتحول بالتصعيد الى الممكن التأملي، وبذلك يتأسس عالم الثقافة. إن هذه المحاولة، إسهام سيكولوجي في مشكلة العصر المزدوجة: استهلاك البيئة واستهلاك المجتمعات الانسانية وتدمير بنيتها. والمشكلة في نظر الباحث كامنة وراء الاقتصاد والسياسة والتكنولوجية، في لا شعور الفرد.

وللشر في نظره، ثلاثة أبعاد: الاول، البعد التاريخي، المتجلي في العنف واستهلاك الحياة. والثاني، البعد الانطولوجي، الكامن في الالم والعذاب والخطيئة والموت. والثالث، الميتافيزيقي، الذي يجعل من الشر مشكلة، ويحيل الموضوع الى قضية وجود. وهو الذي يؤسس صيغ الثقافة: الاسطورة، الدين، الفلسفة، الايديولوجية.

هذا البحث، كما يعرفنا به الباحث، يقف عند الجذر التاريخي لمفهوم الشر. مع مقاربات أولية للمفاهيم الأخرى.

بحثنا للمفهوم التاريخي يتم من خلال محاولات دؤوبة للباحث، للوقوف على المفهوم، عبر توضعات معرفية عدة، اختار لها العناوين بدقة متناهية، أكسبتها زمنية تاريخية محكمة، وأفضت الى نهائية المفهوم ولا نهائيته في آن معاً. أي: ارتباط المفهوم بحامله البشري في كافة الاحوال، وترك المستقبل يحمّل لا نهائيته، عبر حامله البشري أيضاً.

الممكن السحري والعطالة: الممكن السحري يؤلف جذر الشخصية الانسانية، يقوم على اعتقاد الطفل، أن كل شيء ممكن، لأنه لم يصل بعد الى التمييز بين الذات والموضوع. فالموضوع لدى الطفل امتداد الشعور الذاتي، لذلك فهو يرجع قوانين العالم الى المشاعر الذاتية، ويعتقد بواقعية أفكاره وقوتها المطلقة. يقول (جان بياجيه): «. . . الكون كله يشارك الأنا ويخضع للأنا. إن

هنا مشاركة وسحراً. ورغبات الأنا وأوامره تدرك على أنها مطلقة، لأن وجهة النظر الخاصة ينظر اليها على أنها وحدها الممكنة . . . وكما أن الطفل يصنع حقيقته، كذلك يصنع واقعه: فليس لديه شعور بمقاومة الاشياء كما أنه ليس لديه شعور بصعوبة البراهين. إنه يؤكد دون برهان ويأمر دون حدود».

ومبدأ الممكن السحري يقوم على العملية الأولية، التي تسبق مبدأ الواقع. فهي قبل الشعور والزمان والمكان. لذلك تميل الى الهلوسة، أي، صور الاشباع الغريزية. وهذا ما يفعله الراشد في لحظة الحلم. إن الممكن السحري من طبيعة هوامية خيالية. مما يكسبه اطلاقياته وقدرته على انتاج المتخيل دون قيود. «ففي حالة العمليات الأولية تسيل الطاقة النفسية بحرية تامة، متنقلة بدون عقبات من تصور الى آخر».

كما إن العملية الاولية خاضعة لمبدأ اللذة، الماهوي الانفعال في النفس. ولذلك يعمل باسلوب الاستجابة المباشرة، وإلغاء كل توتر ينذر به الالم، والعودة الى حالة السكون المطلق ومبدأ (النرفانا). فمبدأ اللذة يعمل لتحرير الجهاز النفسي من الاثارة، ويحافظ عليه في حالة من انعدام التوتر. لكن النرفانا عدو مطلق لا واقعي، ووجوده في الواقع رغبة مستحيلة ومجاهدة للوصول الى مكان له في شخصية الانسان. وهو ما يطلق عليه في التحليل النفسي «انجاز الرغبة» «وهو تكوين نفسي تصور فيه الرغبة خيالياً وكأنها قد تحققت». بحيث يلغي الفارق بين ظهور الرغبة واشباعها، وتحقيق مبدأ النرفانا، وتلكم هي العطالة.

الممكن السحري والطاقة الجنسية: الممكن السحري اسلوب ثابت وتعبير مطلق عن الطاقة النفسية، تعمل بالاسلوب الهوامي ناشدة الاشباع حسب مبدأ النرفانا المتناقض مع الواقع. يمثل الطرف الأول من سلسلة الثنائيات الفرويدية، المتجلي في الجنسية الطفلية. فهذه الجنسية تمثل طاقة الممكن السحري ذاته. إنها طاقة حرة تتضمن الممكن، تقوم بالاستناد على نزوات حفظ الذات وتحقق اشباعها. والفائض من الطاقة الجنسية، يصبح مستقلاً عن وظائفها الغلمية. فهي تتحقق باللذة من خلال نشاطها الذاتي وبالهوام تحقق الجنسية الطفلية طبيعتها الاصلية. وتتطور عبر مراحل خاصة بها (الفمية، الشرجية، القضيبية).

والجنسية الطفلية طاقة مرنة قابلة لشتى الصور والتحولات، طاقة فوضوية، تفتقر الى الثبات، غير معينة المصدر والموضوع والهدف. مفتتة بين المناطق الشبقية، تبلغ اشباعها بأساليب مختلفة. غير خاضعة لبرنامج غريزي مسبق التكوين. إن الانحرافات الجنسية هي احدى الدلالات على فوضوية هذه الجنسية. هي مجموعة من النزوات ينظمها مبدأ اللذة، الذي يؤسس لمبدأ نزعة العطالة في النفس. هذه الجنسية ذات طبيعة هوامية، تبلغ اشباعها بانشاء مشاهد هوامية أو خيالية تؤلف مواضيع الاشباع وأساليبه. والهوام ليس مقصوداً على الجنسية الطفلية، فالمرحلة الجنسية مشحونة بالهوام الذي لا يغني عنه حضور الموضوع الجنسي. إن الطابع الهوامي للدافع الجنسي يعبر عن مرونة هذا الدافع وطاقته الحرة. وإنشاء الهوامات المشبعة في الحياة الجنسية هي الشكل الاقدم لعمليات الانشاء الخيالي، أي: عمليات انتاج الثقافة. فالجنس هو طاقة الحضارة عندما يغير أهدافه.

الجنسية الطفلية هي الطاقة القلقة، الحرة، في السهولة وقابلية الارتباط دائماً. إنها الميل الى الامتلاء بالموضوع الهوامي في مرحلة الطفولة.

إن مرحلة التنظيم التناسلي هي تحديد الجنسية بالموضوع الخارجي، أي: التحول عن الموضوع الهوامي. لكن رغم ذلك يبقى الموضوع الهوامي موجوداً، يحدد طبيعة العلاقة بالموضوع ومصير هذه العلاقة.

هكذا، تتحول الشبقية الذاتية من الهوام الذي لا حد لتنوعه، الى الموضوع الواقعي المقنن. لذلك تبقى مرحلة التنظيم التناسلي أقل اشباعاً. ومن هذه الحقيقية يعبر (كارل كراوس) قائلاً: «ما الجماع إلا بديل غير كاف عن الاستمناء».

إن في الجنس دوماً فائضاً لا يمكن أن يستهلكه الواقع هو الهوام الذي توظفه العطالة أو تتجه به نحو التصعيد.

والعطالة، هي الهيئة السحرية التي تؤسس الميل الجذري الى اخماد الاخر على نحو ما. وتلكم هي العدوانية. فالعدوانية امتداد العطالة. تبدأ مع الانسان، مع هواميته التي تؤسس ثقافته. هذا المستوى ما قبل الثقافي، هو المستوى اللا شعوري الذي تصنعه اندفاعة الجنس. فالعدوانية «. . . اندفاعة

مرتبطة باندفاعة الليبيدو . . . فإن الليبيدو غريزة الغرائز . . . هو مبدأ اللذة» .

هذه العلاقة الوثيقة بين الجنسية والعدوان أو العنف تتجلى خلال الحياة الاجتماعية، بدءاً من المجتمعات البدائية . والمعيارية السلوكية في النفس المثبطة لاندفاعات اللاوعي، هي المصدر الداخلي للخوف الخارجي المصدر . مما يؤدي الى قلق الأنا الأعلى، ويقود الى الشعور بالذنب أو الاثمية . وهو نقيض القلق على الامن أو البقاء، لان ذلك خاصية مشتركة بين الانسان والحيوان . فالمعياري خاص بالانسان . وكل منهما ينفي الآخر . ولا يتساويان إلا في حالات الانهيار، حيث يتخلى الانسان عن معاييره .

إن المعيار الاخلاقي . بدأ مع بداية التاريخ الانساني . فإنسانية الانسان بدأت مع الثقافة . محاولة راصدة من الانسان للوقوف في وجه اللاوعي مصدر الشر والعطالة . «إن تكديس الحجارة الأولى عبر مستنقع اللا وعي، والذي لا قرار له كان، مؤكداً، مأثرة حظر اللا وعي ومنعه من التعبير عن نفسه، قبل فهمه . لذلك وجدت (التابوات) . فهو الذي يوفر هذا التوازن الضروري . وكان ذلك النظام الأخلاقي «أساسياً في التطور الانساني كحالة عقلانية» . إن النظام الثقافي القائم على الطقس يكبت العدوانية في اللاشعور، لكنها تظل كامنة، تتحين الفرص للظهور، عند أول خلل في نظام الطقس . وبحسب «رينيه جيرار» يتجلى اختلال نظام الطقس هذا في «الازمة القربانية» . إن ضياع المعيار يؤدي الى ضياع الهوية والى سقوط الشخص في الشيئية المطلقة . فالعطالة أو مشكلة الشر هي المشكلة-النواة، التي تعانيها الانسانية على أنحاد شتى . فهي محرك التاريخ الحضاري والسياسي .

عالم الممكن السحري : هو لغة اللا شعور السائدة في الطفولة وعند البدائي، وأول مظاهر عملية الهلوسة أو الاستيهام . أما مظهره الواعي فهي الخيال، المتجلي في الاحلام . ويرى فرويد : أن الاحلام هي التي تيسر دراسة اللا شعور، وبالتالي، تلخص اسلوب الممكن السحري ومعقوليته . هو الخيال الذي يحياه الانسان على أنه الواقع، للتخلص من اشكالات الواقع . محاولة أنسنة الواقع وفق رؤية جديدة .

والعالم المناسب للممكن السحري في الواقع هو النرجسية . وهي «بنية

متماسكة، شبه عضوية، قوامها الطفل وأبواه. بنية شخصانية تتمحور حول الطفل». تنطوي «على جهل بالواقع». إن أول صورة للأنا عند الطفل مبنية بمادة الهوام. فهو يرى ذاته في صورة خيالية، تنتمي الى الخداع والوهم كما يرى (لاكان)، ولتحقيق الرغبة السحرية في انتفاء التوتر والنظرة السحرية هي محاولة للتقريب بين الهوام والواقع، باضفاء وجود الأنا بقوة. وهو (الطفل) يحاول اطلاق القوة على كل ما يحيط بأناه لاكسابها وجوداً مستقى من وجوده.

والبشر بنظر المؤلف جميعهم نرجسيون: يتبدى ذلك في نظرتهم للصداقة والحب، كصورة متطرفة، دفاعاً عن القلق. فهي (الصورة) تحول الاشياء الى اشخاص، وتلكم هي الاحيائية Animisme التي تشخص العالم. إن الاحيائية، اسقاط النرجسية حتى تشمل العالم كله. ويؤكد بياجيه «والقول بأن كل شيء حي يفيد الطفل في تفسير طاعة الاشياء ويجعله يعتقد بقدرة الانسان المطلقة على الاشياء».

مثل هذا التصور هو عالم الطفل والبدائي. ولكن، ماذا عن عالم الانسان الراشد؟ إن الانسان يصطدم بالواقع وتوتراته، والخوف، الذي هو العالم الغريب بالنسبة للطفل، عالم العماء والفوضى.

ان النظرة السحرية هي التي تصنع هذين العالمين، ويتجلى في كل ممارسات الانسان خلال حياته. ومن هذه الاسطورة لدى الطفل والبدائي، يصنع نسيج الفن. فالفن هو أسطورة الانسان، يصوغها بشتى الصور. فكل عمل فني هو اسطورة صاحبه. ولكنه ممكن سحري متخلص من القلق والالم، ومتحول الى ممكن تأملي، ممكن سحري متصعد، ولذلك فهو منطلق الثقافة ومادتها.

الاقتصاد العطالي واقتصاد الحياة: اقتصاد العطالة هو مبدأ النرفانا المحقق بصورة هوامية. وهو نواة اللا شعور التي توجه مسالك الانسان في الحياة. هو قانون السكون المطلق، بتجنبه العلاقة مع الخارج.

أما اقتصاد الحياة، فيتعايش على الموضوع الخارجي، ويقيم علاقة معه ويتحمل الاثارات الاتية منه. هو الذي يحكم الحياة العضوية من خلال تنظيم استجاباتها، تبعاً لتغيرات المحيط. هذا التوازن مع المحيط يقتضي تعلم عادات

سلوكية من الاستجابات، وهو ما يسمى حسب بافلوف «القوالب النمطية الدينامية للنشاط العصبي الراقي». يحتمل من خلالها تغيرات المحيط تبعاً لها، وبالتالي ضبط كمية الاثارة والحفاظ على ثباتها. وهي ما نسميه «المخططات العرقية». ومن هنا يخف القلق والألم تجاه المحيط.

إن مبدأ الثبات يحقق من خلال أطر التنظيم (الاقتصاد في الطاقة البشرية). والفرق بينه وبين مبدأ النرفانا، هو، الفرق بين النسبي والمطلق، بين اقتصاد الحياة والاقتصاد العطالي.

العطالة والاسقاط الرمزي: إن الصورة الهوامية المكونة لذاتية الطفل والبدائي، عندما تصطدم بالواقع، تحاول جاهدة اسقاط نفسها على الواقع الخارجي، بحيث يبدو الواقع بمثابة رمز أو دلالة على هذه الهوامية.

إن كل مسالك الانسان مشبعة بالرمزية، ولكن الرمزية الانفعالية، لاالحالة العقلية حسب تعبير (كاسيرر). وأرضية هذه الرمزية هو الممكن السحري، مما يجعلها، مفككة لا رابط لها. إن الرمزية هي تقنية الرغبة.

بين الرغبة والحاجة: إن الفرق بين الرغبة والحاجة، هو الفرق بين مبدأ النرفانا ومبدأ الثبات. فالحاجة وليدة التغيرات الفيزيولوجية المنتمية الى عالم الغرائز العضوية المشتركة بين الانسان والحيوان. وتسلك طريقاً ثابتاً الى موضوعها القائم في العالم الخارجي. أي: تنتمي الى مبدأ الثبات.

أما الرغبة فهي مشحونة بالهوام الذي ورثته من تجربة الاشباع الهلوسي أو الخيالي. منتمية الى مبدأ النرفانا. هي البحث عن المطلق في النسبي دون فائدة. مما يؤدي الى الخلل والاضطراب في الشخصية. وبين الرغبة والحاجة محاولة تداخل مشروط بالممكن. فالجنس «هو حاجة ورغبة، تتصعد من خلال الجسد، الرغبة المقترنة بجميع حاجاتنا».

العطالة المنفعلة: هي نزعة سلبية انسحابية، تعبر عن مبدأ النرفانا اللا متحقق في الواقع. تكمن في الطفولة كتحقق وجود أو نكوص اليه. ففي أعماق كل إنسان: «ميل لـلاحتفاظ والتشبث، داخل الذات، ببراعة، بالذهنية الطفولية، الاحساس بالمطلق، نضارة الروح، وحب الطهارة. . ». نواة الجمالية العطالية، جمالية روح الطفولة، المفعمة بالنظرة السحرية، من خلال الهوام

المطلق، البعيد عن التوترات. إن الفكر الطفولي بحسب تعبير كيركجارد يمثل «اللحظة الجمالية التي نتجاوزها الى اللحظة الأخلاقية، لحظة الشعور بالواقع وحمل مسؤولية القرار والعمل». إن روح الطفولة تنفجر من داخل الحلم والضحك، في وجه الواقع. فهو يبعث اللذة، لانه يطلق السيرورة الاولية. إن الضحك، يؤدي وظيفة الحلم. فهما يلتقيان على أرضية الممكن السحري، «إن اللامعقولية المضحكة هي من طبيعة لا معقولية الاحلام». هذا المبدأ (الممكن السحري) موظف لاشباع رغبة. فالحرية هنا ليست سوى لا معقولية الرغبة أو النزوة، إنها نقيض الحرية الحقيقية. وبالتالي غير أخلاقية. هي حتمية اللا معقول.

سوء النية: إن موقف سوء النية، نكوص الى اسلوب الممكن السحري، رغم مثول الحقيقة أمامه، وبتقاسم الكذب وسوء النية أرضية واحدة، هي، رؤية الواقع على غير ما هو عليه، بالتالي، تحل الصورة الزائفة محل الحقيقة المحجوبة عن النفس. أي: انعدام الثنائية. وهي (سوء النية) مثل الانفعال، تقوم على النظرة السحرية والعطالة والرغبة في انعدام التوتر، فالنية السيئة، نية مراوغة، انعدام مسؤولية الذات، التواطؤ الذاتي. يقول سارتر: «ماذا يجب أن يكون عليه الانسان في وجوده، إذا كان من الواجب عليه أن يكون قادراً على أن يكون سيء النية». إن سلوك سوء النية يتجلى في سائر مجالات الحياة الانسانية. يختلف مضمونه باختلاف الموضوع، لكن الطريقة هي نفسها. رغبة مموهة لذاتها، غير مستقرة، وموقف سوء النية ليس قائماً على العلاقة مع الآخر فقط، بل أيضاً مع الذات. فهو يقرأ العلاقة الخارجية قراءة ملتوية، مناسبة للرغبة. إنه نقيض الاخلاص أو الصدق الذاتي الذي يحمل الشخص على الاخلاص للحقيقة، والالتزام بالمعايير الاخلاقية المنعكسة عنها.

العطالة الفاعلة: ترمي العطالة الفاعلة الى تحقيق الصورة الهوامية عن طريق مواجهة الواقع والتعامل معه، بهدف السيطرة على الآخر واخماده. لذلك نجد في العطالة الفاعلة ثنائية الذات والموضوع. وهي أيضاً، استيلاء مبدأ النرفانا على مبدأ الواقع، وتسخيره للرغبة المطلقة. إن التكنولوجية الحديثة تستند الى العقل العملي وتطبيقاته الواقعية، ولكن هذه التكنولوجية مدفوعة

بهوام الرغبة في المطلق، إنها بحسب سارتر «رغبة الانسان في أن يكون الله». الذي لا تحققه إلا الهيمنة المطلقة. ولا ينتج سوى استهلاك الطبيعة وتدميرها. إن العطالة تتجلى في نمط من أنماط العلاقة بالموضوع. هذه العلاقة التي تلحق الموضوع بالذات. فهي بدلاً من النظر اليه بذاته، تحاول السيطرة عليه بطريقة ما، وما يحصل في التكنولوجيا والعلم، يحصل في باقي فروع المعرفة.

العطالة والتمويه الاعلامي: العطالة صدع بين الرغبة والقيمة الأخلاقية، تبعث الشعور بالاثمية والدونية والخجل، وتموه عن ذلك بصيغة تخفي الرغبة وتظهر أنها تتحكم بالسلوك الانساني. هذه الصيغة هي ما نسميه بالتمويه الاعلامي، لأنه يقلب الوضع الحقيقي أو الواقعي. وهو إعلام مزيف، لانه خطاب موجه نحو الذات أو الآخر أو الاثنين معاً. إن اسلوب التمويه الاعلامي يختلف بين العطالة الفاعلة والعطالة المنفعلة، في الاولى، يتجه نحو ذات صاحبه الذي يخدع نفسه بحجب الحقيقة عن نفسه حفاظاً على صورته، وصيانة لذاته من التوترات، وفي الثانية، توجد ثنائية الخادع والمخدوع المعروفة في الكذب. هذا الخطاب الاعلامي الموجه نحو الذات هو نفسه موجه نحو الاخر بصفته الشاهد الخارجي، وذلك لرد اتهام هذا الآخر وتبرير الذات تجاهه. إن التضخم الاعلامي ينشأ بالدرجة الاولى عن اتساع الصدع بين الرغبة والمعيار، ولكنه ينشأ عن مناخ الخوف. لذلك نجد الأوبئة الايديولوجية بتعبير (ريمون رويه)، تنتشر في العصور الظلامية. وبذلك يتحول المجتمع الى هيكل اعلامي قوامه الاقوال الايديولوجية المزيفة، ويصاب المجتمع بالتفسخ وسيطرة الرغبات الفردية.

الاعلام والعطالة الفاعلة: ترتبط العطالة الفاعلة في سعيها للسيطرة على الاخر بالسياسة. فهي فن الخطة أو استراتيجية صيانة الذات التي تنبثق من الفاعل مباشرة لتهدي سلوكه في عملية الصراع من أجل الحياة. وهي موجودة على المستوى الحيواني الغريزي، كما هي على المستوى الانساني المتطور، حيث يحل العقل محل الغريزة في الانسان. وتصبح السياسة مشروعاً موجهاً للمجتمع لتنفيذه. هذا المشروع هو الايديولوجيا نفسها. فالسياسة سواء خضعت للمعيار الأخلاقي أو للعطالة، تتجلى دوماً في صورة ايديولوجيا

حقيقية أو زائفة، والايديولوجية الحقيقية تؤلف سياقاً متصلاً ينطلق من المعرفة ويستمر في الخطة المرسومة المتجهة نحو القضية. هي الاعلام الحقيقي الذي ينتمي الى مجال السيبرنطقيا. أما الايديولوجية الزائفة فتنتمي الى عالم الرغبة السحرية التي توظف الخطة لصالحها، فاصلة إياها عن القيمة الاخلاقية المشلولة. والقائم بذلك هو الايديولوجية الاعلامية، بتحويل القيمة الأخلاقية الى رداء اعلامي.

الممكن التأملي: إن القلق والتصعيد مفهومان متعلقان بالطاقة النفسية، والفئة التي تستطيع احتمال القلق هي القادرة على التصعيد. هذا القلق، هو تعبير عن تحرر الأنا. فهي تقف على مسافة من العالم، ولم تعد ملتصقة به. لذلك تعاني هذا القلق العذب الذي يشير الى المسافة والحرية. الى المؤلم والسار معاً. هذا السار هو ضرب من الممكن الممزوج بالقلق، لذلك يمكننا أن نطلق عليهما اسم الممكن القلق. إنه حالة من التيقظ أو التأمل، وبحسب تعبير (ريكفروت) «صورة من صور التيقظ تثيرها تحولات في البيئة أو في الأنا». والانسان ليس قلقاً متأملاً بكليته. فحالة التأمل الممكن محصورة في فئة قليلة تتأمل القلق، وتحسن فهمه، وتحوله الى طاقة مبدعة. هي التي تضع نفسها في مستوى الممكن التأملي. والتأمل هو الشعور بالممكن، أي بالقدرة على اتخاذ المواقف المتعددة من الموضوع. لذلك، كان امتلاك الشعور يعني تجاوز الموقف المباشر نحو الممكن، وانعدام ذلك تجاوز للوجود الانطولوجي، ووقوع في اغتراب النفس. فالممكن، هو امكان مفتوح على اللا نهاية نحو الكلي الاطلاق. إمكانية مطلقة لانتاج ضروب متناهية من الصيغ. هو بنية توليد البنى بحرية تامة. اشباع طموح الذات الى اللا متناهي، هو السر الكبير. سر احتمال الالم وتقشفه عند الفلاسفة والشعراء والعلماء الذين نذروا أنفسهم للمعرفة. فما ينشده هؤلاء هو هذه الحالة من الوجد، أو هذا الشعور بالتقاء الأنا بالوجود. فالوجود والوجد من طبيعة اشتقاقية واحدة هي الممكن التأملي. إن التصعيد ليس العملية الابداعية وحدها. فهذه لا تقوم بذاتها، ولكن على لحظة أساسية سابقة عليها هي لحظة الممكن التأملي التي ظنها بعضهم خاصة بالميتافيزيقا. ولكنها اللحظة التي لا تقوم أي ابداع حقيقي إلا على قاعها. وهي تنطبق على جملة العلوم كافة.

المكن الاجتماعي: إن المجتمع يقوم بوظائفه، من خلال التنسيق بين وظائف مؤسساته. وهذا يعني وجود القانون أو النظام. والنظام هو أساس البنية لأنه الوضع السوي لها، هو القيمة العليا التي تحكم حركة البنية. إن مفهوم البنية هو المفهوم السائد في دراسة المجتمع. ونحن نعلم أن دوركهايم «قد صهر الفرد في المجتمع». وهي تبرمج نفسها وفق منظومة معايير منبثقة من معيار أساسي هو مبدأ العدالة، وتعيد هذه البرمجة في كل حال انحراف المجتمع عن معياره. إن المجتمع لا يقوم إلا في ضوء صيغة ثقافية ما (دين، فلسفة، فن. . الخ). وهذه الصيغ ينتجها الممكن التأملي ويتلقاها الممكن الاجتماعي حيث تتحول الى قوة اجتماعية. هو الشعور المشترك ومكان الحوار وانتاج الصيغة الثقافية، هو محل التعبير عن الشعور الذاتي بالعدالة. وبحسب تعبير دوركهام «عند الشعوب البدائية، المكان المقدس الذي تقام فيه الطقوس» هو الشعور بالعدالة، لتحقيق هذه العدالة في الواقع الاجتماعي. ومن خلال هذا المنظور المعرفي للممكن الاجتماعي، يمكن قراءة الصيغة المعرفية لمفهوم النتاج الثقافي الانساني برمته. باعتباره نتاج حامل اجتماعي هو الانسان بكليته الاجتماعية.

الخاتمة: الانسان يبدأ بالرغبة المتجلية في النرجسية التي ترافق الانسان طيلة حياته. تضخم الانا على حساب العالم، الى حد محق العالم. وهكذا نرى ان العطالة هي جذر الشر التاريخي. هذا الشر يتجلى في العلاقات الشخصانية على مستوى الأفراد كما يتجلى على مستوى العلاقات بين الجماعات الانسانية حيث يوظف السياسة ويتحقق من خلالها، كيف يمكن وقف مسيرة الفناء هذه؟ . . إنني أرى أن المشكلة سيكولوجية في صميمها. إن القطب المقابل للعطالة وهو الممكن التأملي ومحققه الممكن الاجتماعي مفقودان من حياتنا المعاصرة. وما لم نكشف عن نقيض العدالة هذا فلن نستطيع أن نكبح جماح الشر. .